

عن الوضع الثقافي ... وعن الجاحظية

البيان الختامي للجمعية العامة

سنة عشر سنة تمر على تأسيس جمعية ثقافية جزائرية غير مسيسة،
وغير موجهة شعارها:

لا إكراه في الرأي.



أجمع المعلقون في مختلف الأوساط الثقافية العربية على أنها أول
تجربة عربية، تقوم على التسامح وقبول الآخر بكل محتواه.
وقد صمدت في وجه المحاولات المتعددة لتحويل مسارها من الهم
الثقافي المحض، كاستراتيجية ثابتة، إلى الاهتمامات السياسية والحزبية
الآتية، الأمر الذي جعل العنصر البشري يتقلص شيئا فشيئا، خاصة بعد
أن استتب الأمن، وترعرعت المصالح الشخصية لكثير من المثقفين،

فراحوا يرتمون في أحضان السلطة راهنين لدورهم، مراهنين عليها، كما لو أنه لا وجود لأية تعددية
أولاي دور للمجتمع المدني، وأن السلطة معصومة، من الأخطاء، ولا يتسرب الشك في نزاهتها.
لقد تحول اهتمام الأبناء والكتاب وكثير من المثقفين من القضايا العامة إلى الأمور الشخصية،
وتمحى من قاموس كل تساؤل عن الوضع الثقافي وعن مستقبل الثقافة في ظل الطروحات الداخلية
المختلفة، والزعزعة النمطي، الخارجي.

وبالتالي، انغلقت علينا الدائرة، فلا يبقى أمامنا أي أفق أو أي مجال للرؤية.

انفرجت الأزمة، فبعدنا الطوفان، وللمؤسسة الحاكمة، الأمر من قبل ومن بعد.

نقد هزل كثير من الجمعيات إلى حد الذوبان، وبات بعضها ساحة للصراعات الشخصية على
المناصب بعد أن تخلت ولسنوات طويلة عن كل دور ثقافي لها وبرزت جمعيات وهمية مناسباتية،
تشيد بالسلطة وبمشاريعها، وتكلم النواشين.

وبالمقابل، تجرى محاولات نفخ الروح في المؤسسات الحكومية.

كثير من مديريات الثقافة أسندت لأبناء وكتاب، تحولوا من ناشطين ثقافيين إلى منشطين للثقافة،
بمحاولات بنيسة ويائسة، حيث أن الميزاتيات الممنوحة لهم مبخسة (لا تتعدى خمسة في المائة من
ميزانية التسيير)

ها هي المكتبة الوطنية الوقورة، تتولى أمر التنشيط الثقافي، وتتحول إلى دار نشر. بمال صندوق
دعم الإبداع .

وها هو صندوق دعم الإبداع يصير سيف ديموقليس في يد البيروقراطية. فخا يصطاد به
المبدعون، وغريبالا يراقب به الإبداع، ورشوة لمن ينحنون، إن لم يكن حبلا يخنق به من لا ينحنون.

الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، بل إن كثيراً من المجالس الحكومية ومراكز الدراسات، فقدت كل دور لها ما عدا تنظيم محاضرات أو نشر كتب.

في حين نلتم غياباً كلياً للمجالس المنتخبة التي يمكن أن تعكس التعددية في المجتمع، وطموحات المجتمع المدني بكل أبعاده.

كما عزلت الجامعة، عن أي دور لها، خارج إيواء جحافل طلبة، مشكوك في قدراتهم على استيعاب العلم، وفي إمكانياتهم بعد أن تصرف لهم الشهادات.

لقد عدنا، ثقافياً، إلى ما كنا عليه في أواخر الستينيات، وإن بأسلوب صراع غير متكافئ بين المجتمع المدني وبين البيروقراطية، سليلة البيروقراطية.

في ظل هذه الحال، وهذه الوضعية، ينطرح السؤال: هل تبقى الجاحظية عبارة عن بيع يفرز عصفائر الحقول أو عن دون كيشوط، يحارب طواحين الهواء؟

وقبل الإجابة عن هذا السؤال الوجيه، نقول إن الجاحظية أولاً قبل كل شيء هي:

- مكاسب ثقافية، تتمثل في جائزة شعرية مغربية استمرت 16 سنة، دونقطاع ومجلة التبيين بملاحقها - رغم عدم انتظام صدورها فإنها استمرت بدورها كل هذا الزمن - وحضور دائم على الساحات الوطنية والعربية والعالمية، وسيرة حسنة، لم يشبها نهر.
- مكاسب مادية، تتمثل في محل يقدّره الخبراء بما لا يقل عن 16 مليار سنتيم، وأدوات ثقافية، لا تقل قيمتها عن نصف مليار سنتيم.

ومن أجل مجابهة الوضعية الراهنة، يتبقى تحول المكسب المادي، إلى عنصر فاعل في تمويل الجمعية، وهذا يـ:

- جعل فائدة ما يقارب الثمانين في المائة من القيمة المادية، في خدمة الثقافة.
- تحويل الجمعية إلى ما يشبه مؤسسة (رغم أن قوانين المؤسسات غير واضح المعالم بعد). لها موظفون إداريون ذوو مستوى عال يتفقدون مقررات الهيئة القيادية.
- جعل النشاط الثقافي الحالي نشاطاً توعياً <http://Archive.be>
- رفع مبلغ الجائزة إلى ما يقل عن مليون دينار تدفع بالعملية الصعبة بالنسبة للفائزين الأشقاء.
- جعل مجلة التبيين فصلية بما لا يقل عن 240 صفحة.
- تحويل النشاط الأسبوعي إلى نشاط سنوي يتمثل في ندوة أو ملتقى وفي إستضافات لشخصيات قومية ودولية.
- التبرع على بضعة شبان لطبع أعمالهم.

الجاحظية، لم تنشأ لتكون بيعاً، أولت حارب طواحين الهواء، أو واسطة لتحقيق المآرب الشخصية. كان لا بد لمجتمعنا في مرحلة تاريخية معينة، أن يتحصن ويكل الوسائل وبكل إمكانياته الذاتية، من مختلف الأخطار المحيطة به، فكانت الجاحظية إحدى وسائل المناعة التي أفرزها، وقد أدت دورها، بكل ما أوتي لها، وبكل تواضع.

وهذا ما يوجب اليوم، على الجاحظية وعلى أولادها النزهاء، وعلى محبيها ومناصريها تجاوز الحصار بكل أشكاله، بتوفير ظروف عمل وشروط عمل، تستجيب لحاجة الأمة في المجال الثقافي، ودالماً طبقاً لمبناها:

لا إكراه في الرأي.

الظاهر وطار

نص التقرير الأدبي المقدم للجمعية العامة
في 22 جوان 2006

جمعيتنا العامة

انعقدت الجمعية العامة للجاحظية يوم 22 جوان الماضي، ولقد كنا خائفين من أمور عدة أهمها، أن يكون الأعضاء المدعون قد وهنوا فلا يستجيبون للنداء، خاصة وأن جمعيتنا بحكم أنها غير مسيسة، لا تتقدم لانتخابات بلدية أو ولائية أو وطنية، ولا نتزلف لأحد وبالتالي التواجد ضمنها عطاء وتكليف وليس أخذاً وبشرافاً لكن وعلى غير توقعنا ما أن أعلننا عن موعد الجمعية العامة حتى نهطلت علينا الاتصالات بكل الوسائل، ومن كل أنحاء الوطن.

ولقد بدأ واضحاً منذ انعقاد المجلس الذي لقر الجمعية العامة وموعدها وشكل للجنة التحضيرية بدا واضحاً، من عدد الأعضاء الذين حضروا هذا المجلس ومن حماسهم أن النجاح سيكون حليف الجاحظية، وبقينا ما يزيد عن شهرين نعد ونرتب، وننتظر اليوم الموعود.

وجاء اليوم، رتبنا وأصبحنا في دار الإمام التي استضافتنا بكل ترحيب وبكل كرم وأريحية، ما أكد تعاطف المؤسسة الدينية معنا، وما أكد صدقنا في الالتزام بشعارنا لا إكراه في الرأي.

امتلات القاعة بأعضاء قادمين من 28 ولاية، وامتلات الوجوه بشرا ومحبة، والأروع أن لم يتخلف من الأعضاء المؤسسين سوى ثلاثة، بالإضافة إلى المرحوم يوسف سبتي، وإلى الدكتورة معيدة هواره المتواجدة في الخارج.

كان في الصف الأمامي، الدكتور عبد القادر بوزيدة والدكتور عبد الحميد بورايو والأستاذ جعفر بوزيدة والدكتور أحمد منور

والأستاذ عثمان بيدي، وت خلف الأستاذ الحبيب السائح بعد أن أكد حضوره مراسلة.

توحد الزمن من 1989 إلى 2006، من جوان ذاك الزمن إلى جوان هذا الزمن.

رؤيتنا التي كانت تتلمس صارت أوضح وأصفي، وعزيمتنا التي كانت تتجمع، أصبحت كتلة صلبة، همنا الوحيد، هو العقل لا شيء غير العقل في طرح جميع القضايا.. ولا إكراه في الرأي.

بكل راحة بال، طرحنا مشاريع وافاق المستقبل ولم يشغلنا خلاف في أمر.

ظلت الجاحظية حاضرة طوال 17 سنة، وكنا جمينعنا وحبسنا كنا سبب حضورها، وتعهدنا بالإستمرار بشعار الجمعية العامة: الإستمرارية والتجديد.

هيئة التحرير



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



المجلس الوطني

أحسن مزدور

النقد الثقافي المقارن

1. مقدمة: النقد الثقافي المقارن:

الثقافة، حسب راييموند وليامز، هي: (اسم يحدّد صيرورة ذاتية داخلية، تخص الحياة النخبوية والفنون، وهي أيضا اسم لصيرورة عامة، تخصّ تشكيلات سبل الحياة ووسائلها. وقياسا على أي من الصيرورتين، تملّي منظورها على الثقافة، تتغير دلالة الثقافة وتوجهها). والثقافة حسب وليامز أيضا: (نظام دلالي يقضي حتما بالنظام الاجتماعي المعين إلى حتمية التبادل الاتصالي بين أفراد، وحتمية إعادة إنتاجه وحتمية معايشته وحتمية استكشافه). أمّا الهوية، عند أليكس ميكشيلي، فهي عبارة عن: (مركب من العناصر المرجعية المادية والاجتماعية والذاتية المصطفاة التي تسمح بتعريف خاص للتفاعل الاجتماعي). وتجلّي مفهوم الثقافة في كتب: ماثيو أرنولد: الثقافة والفوضى، عام 1869، وتالور: الثقافة البدائية، عام 1871. ثمّ كتاب جوليان بيندا: خيانة المتقين، عام 1928. ثمّ كتاب راييموند وليامز: الثقافة والمجتمع، عام 195، وأنورنو: النقد الثقافي والمجتمع، عام 1949، ودكيلتر: ثقافة الاتصال، عام 1995، وهيند وايت: بلاغيات الخطاب: مقالات في النقد الثقافي، عام 1978م. كذلك نقرأ النقد الثقافي في كتابات: كروتشه، تشومسكي، أورباخ، بول ريكور، تسميتان تودوروف، فالتر بينيامين، تيري إجلتون، فيكو، فرانيس سوندرز، بيير بورديو، كلود ليفي ستروس، رولان بارت، جاك دريدا، ميشيل فوكو، ألتوسير، غرامشي، فرانز فانون، إدوارد سعيد، غولدمان، لوكاتش، هابرماس، وغيرهم. ويرى كتاب (دليل الناقد الأدبي) لمؤلفيه الرويلي واليازعي، أنّ (العمل الأكثر اتصالا بالموضوع من الناحية المنهجية

• من منا يعرف مسقط رأسه - سان جون بيرس.
• بقيت جموعهم كذلك كلها... وبقيت بينهم كذلك مفرد - المتنبي.
• إن كان مقام مشروع (فتح أمريكا)، سوف تفلح على فتح القدس - كولومبوس.
• نذر الهندي أن يواجه الجنود سكسوني، مثل نذر الكنعاني الذي يواجه (الإسرائيلي 1): أنه الموت - جيمس بولتون، نكتب في الكونغرس، ما بين 1834-1839.
• سأل المقاتل اللبناني اللبناني، مفضيا فلسطينيا مسجحا من مخيم تل الزعتر في بيروت: ما اسمك؟ فأجاب: الياس.
• اللبناني: (فلسطيني)... اللبناني، كمان أنا! وأطلق على جسده عدة رصاصات، أردته شهيدا - على حسين خلف، 1976.
• سارمي الفلسطيني، لطيف السماء، ووحوش البرية.
• المقدس (صموئيل 45.17.1).
• العولمة، هي تشكيل المحيط الدولي، وفق منظور أمريكي - كيسنجر.
• متى استعبدتم الناس، وقد ولّتهم أمهاتهم أحرارا - عمر بن الخطاب.

وصيغته، ما هو غير رسمي وغير مؤسسي، وما هو كذلك. هــ كشف المخبوء من تحت أفتحة البالغي- الجمالي). ويرى حسن البنا عز الدين، أن دراسة البعد الثقافي في النظرية الأوروبية: (لتخذت عدة مداخل: 1. التاريخية الجديدة. 2. التحليل الثقافي. 3. الشعرية الثقافية. 4. الدراسات الثقافية. 5. النقد الثقافي. 6. المادية الثقافية. 7. الثقافة والمجتمع).

إذا كان النقد الثقافي هو الأخذ من كل علم بطرف، حسب ابن خلدون، فقد مارس العرب القدماء، النقد الثقافي، بمفهوم الموسوعية، لكن مفهوم النقد الثقافي، بمرجعياته الأوروبية، مورس في العصر الحديث أيضاً، فلا أحد يستطيع أن ينفي أن كتابه حسين، (مستقبل الثقافة في مصر، 1938)، يقع في دائرة النقد الثقافي بامتياز، كذلك بعض كتب المثقفين العرب من مختلف الاتجاهات كافة:

1. عبد الرحمن الكواكبي، 2. قاسم أمين، 3. رفاعة الطهطاوي، 4. محمد عبده، 5. جمال الدين الأفغاني، 6. خير الدين التونسي، 7. رشيد رضا، 8. شبلي شميل، 9. جورج زيدان، 10. أحمد فارس الشدياق، 11. نجيب عازوري، 12. علي مبارك، 13. عباس محمود العقاد، 14. روجي الخالدي، 15. بندلي الجوزي، 16. عبد الحميد بن باديس، 17. أنطون سعادة، 18. سامع الحصري، 19. طه حسين، 20. مالك بن نبي، 21. سيد قطب، 22. محمد قطب، 23. ميشيل عفلق، 24. زكي الأسوزي، 25. قسطنطين زريق، 26. علاء الفاسي، 27. أحمد لطفي السيد، 28. سلامة موسى- ثم:

والاصطلاحية جاء في جزأين، عنوان الأول منهما: كلاسيكيات النقد الثقافي، عام 1990، ويقول فتنتس ليتش إن الدراسات الثقافية، لاسيما في بريطانيا، خلال السبعينات من القرن العشرين، لحظة تأسس وازدهار بارزة في التاريخ الطويل للنقد الثقافي. ويقوم النقد الثقافي، عند (ليتش) على ثلاث خصائص، كما يقول عبد الله الغذامي:

1. لا يوظف النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسسي للنص الجمالي، بل يفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو محسوب في حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة، سواء أكان خطاباً أو ظاهرة.
2. من سنن هذا النقد أن يستفيد من مناهج التحليل العرفية، مثل تأويل النصوص، ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي والتحليل المؤسسي.

3. إن ما يميز النقد الثقافي المابعد بنيوي، هو تركيزه الجوهر في أنظمة الخطاب، وأنظمة الإفصاح النصوصي لدى بارت ودريدا وفوكو، خاصة في مقولة دريدا: لاشيء خارج النص، وهي مقولة يصفها ليتش، بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي المابعد بنيوي، ومعها مفاتيح التفسير النصوصي، كما عند بارت وحفريات فوكو- كما يقول (لنتش- Leitch). أمّا- عبد الله الغذامي نفسه، فيقول: إن النقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الأكاديمية، معني بفند الأنماط المضمرّة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي، بكل تجلياته وأنماطه

91. غسان سلامة. 92. جورج طرابيشي.
93. جمال حمدان. 94. محمد جابر الأنصاري. 95. فراس السواح. 96. سيد القمني. 97. أحمد يوسف داود. 98. أحمد صدقي اللجاني. 99. طه عبد الرحمن. 100. حنا بطاطو. 101. الحبيب الجنحاني. 102. برهان غليون. 103. فيصل دراج. 104. وجيه كوثراني. 105. وضاح شرارة. 106. حازم صاغية. 107. فهمي هويدي. 108. منير شفيق. 109. عبد الرزاق عيد. 110. فرج فودة. 111. مسعود ضاهر. 112. جوزيف مسعد. 113. أسعد أبو خليل. 114. أحمد برقاي. 115. خليل عبد الكريم. 116. عاطف قبرصي. 117. نصير عاروري. 118. زياد مني. 119. السيد ياسين. 120. عبد الله إبراهيم. 121. سعد الدين إبراهيم. 122. فؤاد عجمي. 123. كتعان مكّي. 124. عبد الحسين شعبان. 125. محمود سويد. 126. أحمد خليفة. 127. كمال عبد اللطيف. 128. حسن نافعة. 129. عبد العزيز حمودة. 130. جابر عصفور. 131. عزيز العظمة. 132. عزمي بشارة. 133. سماح إدريس. 134. أحمد عثمان. 135. حسن الترابي. 136. فاطمة المرنيسي. 137. فريال غزول. 138. نوال السعداوي. 139. إبراهيم فتحي. 140. ميشيل كيلو. 141. غالي شكري. 142. رشيد الخالدي. 143. علي فهمي خشيم. 144. المهدي المنجرة. 145. عز الدين فرسخ. 146. عبد الله الغنّامي. 147. محمد الرميحي. 148. العفيف الأخضر. 149. فهمي جدعان. 150.
29. محمد عابد الجابري. 30. حسين مروّة. 31. محمد حسنين هيكل. 32. صادق جلال العظم. 33. عبد الله العروي. 34. محمد أركون. 35. الطيّب تيزيني. 36. فؤاد زكريا. 37. عبد الله الريماوي. 38. محمد عمارة. 39. عبد الرحمن بدوي. 40. شارل مالك. 41. يوسف القرضاوي. 42. محمد الغزالي. 43. ميشيل شيجا. 44. رثيف خوري. 45. منيف الرزّاز. 47. محمود أمين العالم. 48. أدونيس. 49. محمد ذكروب. 50. عبد العظيم أنيس. 51. مصطفى الأشرف. 52. أنيس صايغ. 53. هشام شرابي. 54. هشام جعيط. 55. حليم بركات. 56. ألبرت حوراني. 57. كريم مروّة. 58. محمد عودة. 59. عصمت سيف الدولة. 60. رفعت السعيد. 61. أحمد عباس صالح. 62. محمد عزيز الحبابي. 63. نورعبد الملك. 64. زكي نجيب محمود. 65. عثمان أمين. 66. عبد الوهاب المسيري. 67. إدوارد سعيد. 68. سمير أمين. 69. نديم البيطار. 70. رينيه حبشي. 71. مهدي عامل. 72. هادي العلوي. 73. عزيز السيد جاسم. 74. عادل ضاهر. 75. رضوان السيد. 76. علي أومليل. 77. الصادق النيهوم. 78. كمال الصليبي. 79. مطاع صفدي. 80. نصر حامد أبو زيد. 81. علي حرب. 82. محمد حسين فضل الله. 83. عبد العزيز الدوري. 84. إحسان عباس. 85. نقولا زيادة. 86. علي الوردي. 87. ناصر الدين الأسد. 88. وليد الخالدي. 89. إميل توما. 90. سليم خياطة.

أولاً: يرتبط النقد الثقافي بحقول الثقافة

المتنوعة، مستقيداً من مناهج العلوم الإنسانية: الفلسفة والتاريخ والسياسة والفكر وعلم الاجتماع وعلم النفس، والبيولوجيا، والأسنات، والنقد الأدبي، والأنثروبولوجيا، وغيرها، حيث قراءة النصوص، قراءة تتضمن مفهوم قراءة البنية، وأهمية الإحالة إلى مرجعيات من داخل النص وخارجه، لتكشف (المسكوت عنه) في النص، أي قراءة البنيات السطحية الظاهرية للنص، وقراءة البنيات العميقة، الدلالات وتأويلها في إطار، لا يجعل النص، مجرد مجموعة من التصنيفات الشكلية، بل يقرأ النقد الثقافي، تحولات هذه البنيات ومرجعياتها، وظائفها وأثرها الاتصالي وشكله، أي النقد الثقافي، يقرأ تحولات النص باتجاه المجتمع الثقافي الذي أنتجه، في زمان ومكان معينين، ومدى انطلاقه وحركته نحو الانفتاح على العالم أو الانغلاق على نفسه.

ثانياً: إذا كان ماركس، أول من أشار إلى مفهوم البنية، وإلى العلاقة بين البنية الفوقية الذهنية، والبنية التحتية المادية، إلا أنه لم يقرأ تجليات هذه العلاقة أو العلاقات، ولم يستخرج بالتالي قوانين محددة تحكمها. لكن الماركسيين: غرامشي، لوكانش، غولدمان، حاولوا ذلك في مجالات محدودة. وكانت التجربة المضادة، أي تجربة الشكلايين الروس، تجربة رائدة في هذا المجال، مجال الكشف عن أنساق أو بنيات، لكنهم أخطأوا مرتين: أولاً: حين حصروا عملية الكشف في النصوص الأدبية فقط. وثانياً: لأنهم حولوا هذه المكتشفات إلى تصنيفات هيكلية شكلية. ثم جاءت البنيوية الفرنسية (بارت، ديريدا، فوكو، كريستيفا،

سليم نصار. 151. عبد الكبير الخطيبي. 152. عبد الكريم غلاب. 153. محمد حربي. 154. معن زيادة. 155. إلياس شوفاني. 156. عمار بلحسن. 157. فريدة النقاش. 158. فيصل حوراني. 159. أبو القاسم سعد الله. 160. عبد الله ركيبي، وغيرهم. هؤلاء جميعاً مارسوا النقد الثقافي من منطلقات متعددة: القومي التقليدي، القومي الليبرالي، التحرر الوطني، الإسلامي التقليدي والإسلامي المتطور، المادي الجدلي واليساري العام، واليساري الماركسي، الليبرالي العام، العلماني، التفكير الأنثروبولوجي، الليبرالي التابع... الخ، ولكن لابد من إشارة خاصة إلى مالك بن نبي، مؤلف كتاب (مشكلة الثقافة، 1959)، باعتباره ثالث كتاب مباشر في النقد الثقافي،

بعد كتاب طه حسين عام 1938، وبعد كتاب عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم (في الثقافة المصرية، 1956)، ونهشيم إلى كتاب الجزائري مصطفى الأشرف: (الجزائر: لمة ومجتمع، 1983)، كذلك نشير إلى كتاب (النقد الثقافي، 2000م) لعبد الله الغدامي، الذي انطلق من مفهوم-النسق، لدى ياكوبسون، فهو يندرج ضمن النقد البنيوي الثقافي. لكن الإشارة الأهم، ينبغي أن تكون لإدوارد سعيد، الذي كان أول من حرك الاهتمام، باتجاه النقد الثقافي، منذ كتبه:

(الاستشراق، 1978)، و(العالم والنص والناقد، 1983) ولاحقاً: (الثقافة والإمبريالية، 1993)، خصوصاً بعد ترجمتها إلى العربية.

- وفيما يلي نقد بعض الملاحظات، حول النقد الثقافي:

أما أن القراءة، تتسع لقراءة نصوص الأغلبية الصامتة التي تعبر عن الحساسية الشعبية، خارج الحكومة والمعارضة. أم أن مجال النقد الثقافي، هو قراءة منظور النص من كل جوانبه، وقراءة العلاقات بين البنيات نفسها في إطار عالم مفتوح، أي قراءة الواحد المتعدد.

رابعاً: تصلح (الهوية) مجالاً مهماً للنقد الثقافي. وهنا يفترض أن نستعين بكل مناهج العلوم الإنسانية الممكنة، ليس من الزاوية النظرية فحسب، بل ننطلق بالعكس، أي ننطلق من واقع الهويات في العالم في تشكيلها ونموها وانتشارها ومقاومتها وانغلاقها وانفتاحها.

خامساً: يبدو تأثير: فوكو وفانون ورايموند وليامز، وإصحاً في كتابات إدوارد سعيد، إلا أن إدوارد سعيد، هو الأب الروحي للنقد الثقافي في العالم العربي، قبل ترجمة أعماله، وبعد الترجمة، منذ (الاستسراق) عام 1978، بمفاهيمه الأورو-أمريكية، لكن سعيد، حصر قراءته في ثنائية الطبقية: (الاستعمار والمقاومة مثلاً)، ولم يتعمق في قراءة بعض الظواهر الثقافية العربية، فجاء تحليله أحياناً، مشوشاً ومربكاً وخاصة وأحياناً، وإذا كان من الممكن أن نسمي: حسين مروّة وعبد الرحمن الكواكبي وسيد قطب ومحمد عابد الجابري وحسن حنفي وصديق جلال العظم والطيب تيزيني وساطع الحصري، على سبيل المثال، مفكرين حقيقيين، مارسوا النقد الثقافي من زوايا: فلسفية فكرية، دون أن يقدموا تنظيرات حول النقد الثقافي، إلا أن طه حسين ومالك بن نبي، على سبيل المثال، مارسا النقد الثقافي، نظرية وتطبيقاً، إلا أن

وتودوروف)، إضافة إلى الموسيولوجي بيير بورديو. وهنا لتسع النقد الثقافي، ليشمل الحثين الذين يورتان مشكلة تحديد النقد الثقافي، أي: التوسع والتضييق. ثم جاء جيرار جينيت، لي طرح مفهوم- Hypertext، الذي يفتح المجال، أمام توسع، لا حدود له في مجال تغير امتدادات النص، بربط النص، شبكياً، كما هو الحال في مفهوم الاتصال في الإنترنت.

ثالثاً: وهكذا بقيت مشكلة تحديد مفهوم

(النقد الثقافي)، قائمة أمام أسئلة من نوع:

- هل النقد الثقافي، منهج في قراءة النصوص، أم حقل لتوسيع دلالات النص، بالإحالة إلى الخارج. وهل يمكن أن يتخلى النص عن هويته لصالح هويات أخرى.

- ما هي الحدود بين داخل النص وخارجه. وما معنى الخارج. وما هي امتداداته وتغيراته.

- هل استخدام حقول العلوم الإنسانية في تحليلات النصوص، يهدف لتفكيك النص وتفسيره وتأويله ووضع في سياقه الاجتماعي والتاريخي والمكاني الفكري، أم أن الهدف هو استعمال النصوص، بما يفيد مناهج العلوم الإنسانية نفسها. وهنا يتم تأويل النص بإسقاط المعارف الخارجية عليه، أي أن النص، يصبح مجرد ذريعة.

- ما حدود النقد الأدبي الذي يستعمل الإحالة إلى المرجع في حدود معلومة، وما الفرق بين الإحالة والمرجع في النقد الأدبي، وبين التوسع في المرجعيات لدى النقد الثقافي.

- هل مجال قراءة النصوص، هو ثنائية: قراءة الرسمي والمسكوت عنه، أي قراءة نصوص الحكومة والمعارضة فقط،

ارتكباها الإسرائيليون، لم تكن محصورة في مذابح دير ياسين وقيية ونحالين والدوامية والطنطورة وكفر قاسم وصبرا وشاتيلا والخليل وجنين و رفح، بل سبقتها مذات المذابح، إضافة لتدمير آلاف المنازل وقتل الأطفال والشيوخ والنساء، وقتلاع وتهجير مليون إنسان فلسطيني عام 1948، ورميهم إلى المنفى. وتعرض لبنان لعشرات المذابح، لم تكن مذبحتنا: حولا وصلحا عام 948، أولادها، ولم تكن مذبحه قانا عام 1996، ضدّ المدنيين اللبنانيين آخرها. ناهيك عن 73 ألف شهيد وجريح فلسطيني ولبناني خلال عام 1982، حين حوصرت بيروت. ومع هذا ظلت الهويتان: الفلسطينية واللبنانية، تقاومان الاحتلال. وكما تأسست (دولة إسرائيل) على الإبادة الجماعية والقتل والإسقاط والاحتلال إلى الحدّ الذي دفع شعوب تول الاتحاد الأوروبي في استفتاء شهير عام 2003، إلى القول: (إنّ إسرائيل هي الدولة الأكثر عدوانية، والأكثر عنصرية، والأكثر تهديداً للسلام العالمي، في العالم كله)، فإن الهوية الأمريكية، تأسست بنفس الأساليب، وهذا هو سرّ التحالف الأمريكي- الإسرائيلي، الاستراتيجي، بل هو الاستراتيجي الوحيد في السياسة الأمريكية. ولن نبدأ من الحاضر، أي منذ الاحتلال الأمريكي للعراق، بذرائع أثبت الأمريكيون أنفسهم بطلانها وكذبها، والأساليب البشعة التي ترتكبا الولايات المتحدة: (الآلاف الشهداء العراقيين، قضحية سجن أبي غريب وسجون البصرة، تدمير المنازل في القلوجة والنجف وكربلاء، إثارة الفتن الطائفية، تشويه المقاومة العراقية بأساليب استخباراتية

صفة (مفكر!)، لا يمكن أن تطلق على باحثين في الفكر، يتسمون بالجمع والافتراض السلبي والتحليل السطحي. كما أن بعض الذين ينتقدون استعمال (الفكر السياسي) في تحليل الظواهر الثقافية، عند إدوارد سعيد، يتجاهلون أنّ السياسة، علم مثل العلوم الإنسانية الأخرى، تقرأ أحد جوانب النص. فالفلسفة والفكر والسياسة، من عناصر التحليل، وهي أيضا حقول من حقول العلوم الإنسانية.

ويبقى أن نؤكد أن النقد الثقافي في العالم العربي، مورس منذ مطلع القرن العشرين تطبيقياً، لكن نظرية النقد الثقافي، لم تتبلور بعد، وما تزال قريبة من مجرد نقل بعض الأفكار الأورو- أمريكية. كما أن النقد الثقافي، يميل إلى الاستقلال عن النقد الأدبي، لكن النقد الأدبي- كما نتوقع- لن يصبح، فرعاً من فروع النقد الثقافي لأسباب عديدة، تعود إلى طبيعة الاختلاف بين الفرعين، رغم اشتراكهما في بعض العناصر التي تركز هوية كلّ منهما حول خصائص أكبر.

2. هويّات مدهوسة: الهنود

الحمير... والفجر، مثلاً :

يقول فريزر: (إنّ رأي العلماء الأكفاء من أهل الخبرة والمعرفة، أن فلاحي فلسطين الناطقين بالعربية اليوم، هم ورثة القبائل الكنعانية الوثنية التي كانت تعيش هناك، وظلت أقداسهم ثابتة في التربة، منذ ذلك التاريخ). لقد تعرضت الهوية الفلسطينية لحملات إبادة جماعية في العصر الحديث، لم يشهد لها القرن العشرون مثيلاً، فقد تعرض الفلسطينيون لمذابح بشعة

ضدّ الأصلاطين من أصحاب الأرض- 93
 حرباً جرمية شاملة، ألت على حياة-400
 شعب من الشعوب الهندية الحمراء. هذه هي
 الإبادة الجماعية الأعظم والأطول في تاريخ
 الإنسانيّة. ولم تعترف الولايات المتحدة
 إطلاقاً بعدد الهنود الذين ألبدوا في الشمال
 الأمريكي، منذ بداية الغزو الأبيض، بقيادة
 خوان بونس دوليون، باكتشاف فلوريدا مثلاً
 عام1513م. فالأرقام الرسمية لا تعترف إلا
 بوجود مليون أو مليوني هندي أحمر عند
 وصول الأبيض إلى العالم الجديد.

ثالثاً: وثيقة أو رسالة جون ونثروب،
 للحاكم الأول لمستعمرة مساشوسيتس، إلى
 نانتيتال ريش بتاريخ 22-5-1634م، تقول
 حرفياً: (بفضل الله ونعمته، لم يمت من
 المستوطنين الأربعة آلاف في السنة
 الماضية سوى اثنين أو ثلاثة بالغين،
 وبعض الأطفال، وكلنا نادرًا ما نسمع عن
 مرض الملّاريا أو غيرها من الأوبئة... أما
 السكان الأصليون، فإنهم قد ماتوا كاهم
 تقريباً بالجدري، وبذلك أعطانا الله، صفة
 ملكية هذه الأراضي). ما- ولیم برافورد،
 حاكم مستعمرة بليموث، فيقول: (مما يرضي
 الله وبفرحه، أن تزور هؤلاء الهنود، وأنت
 تحمل إليهم الأمراض والموت. هكذا يموت
 950 منهم من كل ألف، ويتن بعضهم فوق
 الأرض، دون أن يجد من يدفنه. إن على
 المؤمنين أن يشكروا الله على فضله هذا
 ونعمته). حتى داروين، العالم الشهير، يؤكد
 الارتباط بين (العامل الطبيعي) والاحتياجات
 الأوروبية، يقول: (حيثما خطا الأوروبيون،
 مشى الموت في ركابهم إلى أهل البلاد).
 ويؤكد هارلد سيمبسون في كتابه عن دور
 الأمراض في التاريخ الأمريكي

وغيرها)، وإن نتعرض للمذابح التي ارتكبتها
 الأمريكيون في فييتنام، ولا إلى مذبح بلدة
 ماي لاي يوم16-3-1968 التي ذهب
 ضحيتها ثلاثون ألف إنسان فييتنامي، والتي
 وصفتها مجلة Counterspy في عدد ربيع
 وصيف 1975 بأنها: (أكبر برنامج للقتل
 الجماعي المنظم شهده العالم منذ معسكرات
 الموت الهتلرية)، ولا إلى المذبحة التي
 ارتكبتها الأمريكيون بقيادة الجنرال جاكوب
 سميث في جزيرة سامار في الفلبين والتي
 ذهب ضحيتها: 8294 طفلاً، و2714 امرأة،
 و420 شيخاً.

2.1: الهنود الحمر: المعالين

الكثافيون المليونون !!

نعود إلى أضخم مذبح في التاريخ
 القديم والحديث التي ارتكبتها الأمريكيون ضدّ
 الهنود الحمر، الرواية يسردها باحث فلواري
 يعيش في الولايات المتحدة، معتمداً على
 المراجع الأمريكية نفسها- هو مثير العكس
 في كتابه (أمريكا والإبادة
 الجماعية) 2000م، ونحن نقطف منه
 العناوين المربعة التالية:

أولاً: في كل الطبقات الجيولوجية
 لذاكرة هؤلاء الزنابير، (الببيض الأنجلو-
 سكسون، البروتستانت)، مناجم غنية بمعادن
 موت استثنائي، بدونه لم تكن فكرة أمريكا-
 فكرة استبدال شعب بشعب، وثقافة بثقافة-
 ممكنة.

ثانياً: 112 مليون هندي أحمر، كانوا
 يسكنون وطنهم، قبل تسميته باسم لأمريكا،
 منذ غزو كولومبوس عام1492م، لم يبق
 منهم في إحصاء عام1900م، سوى ربع
 مليون إنسان. لقد شنّ الغزاة الأمريكيون

توقف بعد، ولصوصيتهم، ليس بها حو-).
وهذا قصيدة للشاعر الأمازيغي ميشال
ويقر وورث عنوانه: (حصونة الله مع نيو

وتسعين سمويين، سمير سمير
سمير، ثم يبرز صغورين أمم
وهذا الشاعر شمس في منتصف

عند ن س

شاعر غروسي

مستقاة من أجل سرقة عن ر
ساسة، ورسل له نفسه - عي (لازي)،
أنا مهمتهم، شوقو، لا لهم في
فأنا هذه الأميرة، فقرة،

(Invisible Armies).

سوميتهم و وحيتهم، من سب حرجه
الجزئية التي لم يعرف لها تاريخ لاسية
مثلا).

رابعا: معظم هذه الحمر التي هربو
أطفالهم إلى العدا والحد
صاروا يعيشون في ما أصبح يسمى - لرك
المنحة!!، فقد تحولوا، موج
هم إلى (لصوص
لرك العير!!)، له يكون

حرب الإبادة

الأسف ر فيها، حتى يفلتر - حد

تعدى، في قوت

لأعده إلى صحابه في 20 6 1837،
من محجز عسكري موصى بحري في
من تونس على من قرب حربي، سمه
(الميس بطرس)، فحصلت كرك في في
من سنة واحدة، أكثر من مئة ألف صف

حركة،

نعد ن فوا شعو

الروح الهندية، وان

نمجه

الرومانيين). وبعد ملاحظتهم في الحرب الثانية، بقي منهم: مئة ألف. ويفجر الغجري بأنه-عجري، ويحبون الموسيقى ويحترفونها، وتحبهم أو سلامهم هو: (لرجو أن تعيش خيولك طويلا).

- وهكذا يتعرض الغجري لاضطهاد التشتت الذائع من الظروف المحيطة التي تمزق عناصر هويته وتمنعه من التوحد، كذلك لغته. ومن جهة أخرى، تعرض الغجري للإبادة الجماعية في أوروبا، وأجبر على إخفاء هويته، بدعوته إلى الاندماج في هويات الآخرين، دون أن يسمح له حتى بالازدواجية. وسواء أكانت أوروبا قد أبادت مئة ألف إنسان كما نعتزف، أم أبادت مليوني غجري، كما نقول مصادر أخرى، فإن الجرائم والمذابح، لا تقاس بالعدد. ولا يجوز أن يقهر الغجري تحت أي حجة، حتى لو كانت المحاولة القهرية لإمماجهم بالقوة في "البيت" الإلصاق الحديث، فلم عاداتهم وتقاليدهم ولغتهم التي يفترض أن تكون حرة، كما هو للغجري حر بطبيعته. ومن جهة أخرى- لو كانت الولايات المتحدة دولة ديمقراطية، كما تزعم، فإنه يفترض وفق هذا الزعم أن تكون الأقلية الحالية الهندية الحمراء، (وهم السكان الأصليون)- سادة البيت الأبيض، وأن يصبح اسمه- البيت الأحمر، تكفيراً عن الخطيئة الكبرى التي ارتكبتها للرواد البيض، الأنجلو سكسون..

3. تشكيل المحيط الدولي،

وفق منظور التأمير:

مرت الثقافة بعد الحرب العالمية الثانية، بانقسامات ونشقات في المفاهيم في ظل

جزيرة البلقان، ثم في روسيا ورومانيا وبوهيميا، وألمانيا وإنجلترا وروسيا وأسبانيا. ويعيش حوالي خمسة ملايين غجري، موزعين على مختلف القارات. وقد أخذوا أسماء عدة: البوهيميون، الغجر، النور، الجبسي، الكاولية، وقازة، تسيفاني، زينته، التتر، قرجي، الزم، الققص، اللوري. وقد سعت أمامهم الأبواب في أوروبا، ومورس ضدهم التمييز العنصري. ودارت الشكوك حولهم، واتهموا بالمشعوذة والسحر والقتل وسرقة الأطفال وجلب الدمار والوباء للبلا الذي يحلن فيه. وأصدر الإقطاعيون وأمراء بلدان أوروبا، أوامر بشنهم أو حرق أحياء أينما وجدوا. وبذلك بلغ عدد ضحاياهم في أوروبا ما يقارب مئة ألف إنسان. وشهدت هذه الفترة، أعنف موجة دموية في تاريخهم. وكانت أوروبا هي المسؤولة عن هذه المجزرة، كما يؤكد فويكت. وشيئا فشيئا فقدوا عاداتهم وتقاليدهم، وسعوا على الدول إلى إخفاء جنسهم وهويتهم الحقيقية. لكن مراجع تاريخية أخرى، تشير إلى مقتل مليوني غجري في الحرب العالمية الثانية. أما لغتهم، يقول فويكت، فنادراً ما تستعمل في الكتابة، ولعل لغتهم لا تتطابق مع الهندية المسكريفية، وهي تحمل تأثيرات من اللغات: الفارسية والأرامية والسلوفاكية واليونانية والهنغارية وغيرها. وقد انقسمت اللغة الغجرية إلى عدة لهجات محلية. لهذا لا يستطيع غجر بوسلافيا أن يفهموا غجر أسبانيا، مع أن أصل الكلمات لجميع هذه اللهجات واحد. وتعيش الأغلبية الساحقة من الغجر في وسط وجنوب أوروبا، وهم يصنفون إلى مجموعتين: (الغجر للرومانيون، وغير

الحكومات العربية. ونجحت فكرة التجسير بين المنقف والسلطة، باحتواء المنقفين. وأصيب المنقفون القوميون واليساريون بصدمة ثقافية، جعلت بعضهم يسرع مذعوراً للانضمام إلى قطار العولمة الثقافية. وأصيب المنقفون الأصوليون الإسلاميون، بصدمة الحداثة وما بعد الحداثة، فعادوا يستجدون بالسلف الصالح، لكي يقدمهم من ورطة الحاضر. وتقامم بعض المنقفين، جوائز نهاية الحرب الباردة، وبداية الجامعة للشرق لوسطية، مع منقفين إسرائيليين.

- عندما مثل الروائي ميلان كونديرا: هل جئت نفسك مجدداً في الحرب الباردة؟. اجاب: (لم أشعر بذلك أبداً)، لكنه أيدى غضبه من تفسير أصالة الأدبية، وفق منظور سياسي!!، فما هو المنظور السياسي؟ هنا يترك الأمر غامضاً، فرغم التقى، كانت الحقيقة، تقول: إن كونديرا كان فعلاً جزءاً من الحرب الباردة. كذلك الأمر مع قاتسلاق هائل الذي يقول: (ثمة أحداث قاسية وقعت في نهاية الألف سنة كالهتلرية والسالينية وتجاوزات بول بوت)، لكنه أبداً لم يذكر جرائم الولايات المتحدة في فييتنام، وجرائم بينوشيه في التشيلي، والمذبحة التي ارتكبتها الإسرائيليون في مخيمي صبرا وشاتيلا، ولم يذكر حصار بيروت عام 1982م... الخ. مما يؤكد أن ظاهرة المنقفين المنشقين، كانت جزءاً من الحرب الباردة. ثم نتعامل عن المتر الذي جعلنا نحن العرب (نكتشف فجأة) في ظل ثقافة السلام فقط، أن الأرجنتيني بورخيس، صديق للثقافة العربية، لأنه نثر بكتاب (ألف ليلة وليلة)، مع إخفاء المنقفين العرب لمسيب الحقيقي للترويج لأدبه

الحرب الباردة الثقافية بين المعسكرين: الرأسمالي والاشتراكي:

أولاً: اشتكت الحرب الباردة بين المعسكرين، فظهرت ملامح ظاهرة المنقفين المنشقين مثل: باسترنك، كونديرا، هائل، مولجنتسين، وغيرهم، لصالح الرأسمالية.

ثانياً: ولدت ظاهرة (بيريمترويكيا) السياسية الثقافية الاقتصادية في الاتحاد السوفياتي، بقيادة غورياتشيف ويلتسين وشيفرنادزه، لتتوقف ظاهرة المنقفين المنشقين منذ أول التسعينات، حيث أعيد النظر في مفهوم القوميات المتحدة في الإيديولوجيا الاشتراكية، فقد انفصلت العديد من القوميات عن الاتحاد السوفياتي. وانهار النظام الاشتراكي في أوروبا الشرقية.

ثالثاً: في ظل الحرب الباردة الثقافية، أحدثت الولايات المتحدة، اختراقاً ثقافياً في العالم، حيث عقدت مؤتمرات ثقافية عالمية، مولتها المخابرات المركزية الأمريكية في واشنطن وباريس ونيويورك وبرلين وروما، ولندن، طيلة الخمسينات والستينات بشكل خاص، شارك فيها بعض المنقفين العرب. وصدرت مجلات عربية في بيروت، تم تمويلها من المخابرات الأمريكية، أو تم تمويلها من الخارجية الأمريكية. لما في التسعينات، فقد تم تأطير التأمرك في مؤسسات المجتمع المدني في بعض البلدان العربي، بشكل شبه علني، ولقيمت مؤتمرات ثقافية في عدد من العواصم العربية، ليست بعيدة عن فكرة التأمرك، وأقيمت مهرجانات ثقافية وشعرية في أوروبا، لجمع الشعراء العرب بمنقفين إسرائيليين، منذ منتصف الثمانينات، أي مع صعود العولمة، تحت عنوان: (ثقافة السلام)، بتشجيع من

لكلام فوكوياما، يقول كيسنجر، مفسراً: (لقد حقر انتهاء الحرب الباردة أكثر، على تشكيل المحيط الدولي، حسب المنظور الأمريكي، من خلال نظام عالمي، مصمم أمريكياً، وفق التجربة الأمريكية). وينتهي بريجنسكي لمفهوم السيطرة الثقافية الأمريكية، فيقول: (لم تقدر السيطرة حق قدرها، كعامل من عوامل النفوذ الأمريكي العالمي، فالثقافة الجماهيرية الأمريكية، تمارس جذباً مغناطيسياً خصوصاً لشباب العالم، كذلك فإن، (السينما الأمريكية، الموسيقى الأمريكية، الملابس والعادات الغذائية الأمريكية، الانترنت، اللغة الإنجليزية، الديمقراطية الأمريكية، الجامعات الأمريكية، تمارس نفس الجاذبية). لهذا يقول بريجنسكي: (يمكن العثور على خريجي الجامعات الأمريكية، ضمن التشكيلات الوارثة في جميع دول العالم تقريباً). ورغم أن بريجنسكي، يرى أن الاتجاه العام في الولايات المتحدة منذ 1995، يميل إلى عدم احتكار السيطرة، بل ضرورة إشراك دول أخرى، إلا أن هذه الدول الأخرى، ظلت ضمن دائرة المنظور الأمريكي، أي أنها تشارك في التنفيد وتحمل الأعباء، أما التخطيط فيتم ضمن منظور أمريكي. وبرز مثال على هذه العولمة للقهرية العسكرية، انقسام العالم تجاه أحداث الحادي عشر من سبتمبر، والانقسام الكبير تجاه الاحتلال الأمريكي للعراق، ف شعار: مقاومة الإرهاب، لم يقع العديد من دول العالم، إذ إن أمريكا، كانت دائماً، تخفي أهدافاً أخرى، أهمها: السيطرة على بترول العراق والخليج، وحماية دولة إسرائيل، الدولة الوحيدة في الشرق الأوسط التي تمتلك أضخم ترسانة

فجأة، حيث استعمل في ثقافة الحرب الباردة أيضاً، يقول بورخيس في مذكراته: (في بدايات 1969، أمضيت عشرة أيام جميلة في تل أبيب والقدس، بدعوة من الحكومة الإسرائيلية. عنت بعدها إلى الأرجنتين، بشعور أنني زرت أقدم بلدان العالم وأكثرها حداثة). ولم يقل هذا الكاتب المعروف، أن هذا البلد الأقدم في العالم هو فلسطين، ولا أشار إلى مأساة الشعب الفلسطيني، وتجاهل كيف نشأت دولة إسرائيل الاستعمارية عام 1948، قبل زيارة بورخيس بعشرين سنة فقط. ولا قال: إن الحداثة الإسرائيلية قد تكون عنصرية قاتلة. تماماً كما قال غورباتشيف إن بيريسترويك، هي ثورة: (تسريع عجلة التنمية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية في المجتمع السوفياتي بصورة حاسمة، والذي يؤدي إلى تحويلات جذرية من أجل بلوغ حالة نوعية جديدة، هو بدون شك عمل ثوري)، بل إن بيريسترويك حسب غورباتشيف، (تجد مكانها مباشرة وعلى خط واحد بين أكبر الإنجازات التي بدأها الحزب اللينيني، أثناء أيام أكتوبر 1917. لهذا علينا أن ننفض دينامية جديدة للدفع التاريخي الذي أحدثته ثورة أكتوبر)، لكن بيريسترويك التي بدأت عام 1987، أسقطت الدولة السوفييتية اللينينية بعد ثلاث سنوات فقط، وجعلت قيادة العالم للأمركة. وانهارت الإيديولوجيا التي وُحِّت القوميات، لصالح التنشيط. وفتحت الباب، لفلسفة (نهاية التاريخ) لفوكوياما. يقول فوكوياما: (إن الديمقراطية الليبرالية بإمكانها، أن تشكل فعلاً: منتهى التطور الإيديولوجي للإنسان، والشكل النهائي لأي حكم إنساني، أي أنها من هذه الزاوية: نهاية التاريخ). وتأكيداً

لأمر حتمي، لم أن التفاعل، يتم بدرجات سلبية وإيجابية. يرى هنتجتون في كتابه (صدام الحضارات)، أن الثقافة والهويات الثقافية، أي الهويات الحضارية، (هي التي تشكل أنماط التماسك والتفكك والصراع في عالم ما بعد الحرب الباردة). فالناس يكتشفون- هويات جديدة، ولكنهم في أحوال كثيرة، يكتشفون هويات قديمة. ويفضل هنتجتون، اقتراحه الرئيس:

أولاً: لأول مرة في التاريخ، نجد الثقافة الكونية، متعددة الأقطاب، ومتعددة الحضارات، ونجد أن التحديث مختلف بدرجة بيكة عن الغرب، ولا ينتج حضارة كونية بأي معنى، ولا يؤدي إلى توحيد المجتمعات غير الغربية.

ثانياً: يتغير ميزان القوى بين الحضارات، فالحضارات غير الغربية، تعيد تأكيد قوتها الخاصة: ينحسر التأثير اللسبي للغرب، الحضارات الآسيوية تبسط قوتها الاقتصادية والعسكرية والسياسية، وينفجر الإسلام، سكانياً، فينتج عدم الاستقرار.

ثالثاً: نظام عالمي قائم على الحضارة، يخرج إلى حيز الوجود: المجتمعات التي تشترك في علاقات قرابة ثقافية تتعاون معاً، الدول تتجمع حول دولة المركز أو دولة القيادة في حضارتها، الجهود المبذولة لتحويل المجتمعات من حضارة إلى أخرى، ستكون جهوداً فاشلة.

رابعاً: مزاعم الغرب في العالمية، تضعه بشكل متزايد في صراع مع الحضارات الأخرى، وأخطرها مع الإسلام والصين.

خامساً: بقاء الغرب، يتوقف على

نوعية، وتحتل أرض الفلسطينيين، وتمتلك لأسلحة الدمار الشامل.

- كل هذه المتغيرات والتقلبات والهزات الفكرية في العالم، ممتت الهويات، ممّا مباشراً. لقد أيقظت العولمة، الهويات من نومها المطمئن، وجعلتها في دائرة الضوء والخطر. يرى أنتوني جينز في كتابه (عالم جامح)، أن العولمة ثورة جذرية على كثير من الأصعدة، وهو يرى أن مرحلة الدولة قد انتهت، لكنه يضيف: (تشكل العولمة سبباً لإحياء الهوية المحلية في الكثير من أرجاء العالم، حيث تظهر الحركات القومية المحلية، استجابة للزوع نحو العولمة، إذ تتضمن سيطرة الدولة، وتضغط العولمة في الاتجاه الجانبي، فتشكل بذلك، مناطق اقتصادية وثقافية جديدة، تدخل الدول وفيما بينها. فالعولمة في تحول مستمر نحو اللامركزية. ويرى جينز بأن أهمية للتقاليد، أنه من الخرافة، الاعتقاد بأن التقاليد محصنة ضد التغيير، فجميع التقاليد، هي تقاليد مخترعة، ويحدد التقليد دائماً مع السلطة. أما التغيير الأساسي في الهوية- كما هو يقول جينز- فهو تغير إحصائياً بالذات.

وهنا يجب على الهوية الذاتية أن تخلق، ويعاد خلقها، على أساس أكثر فاعلية من ذي قبل. وهو يرى أن الصدام، يقع بين الكوزموبوليتية والأصولية. وهو يرفض وصف الأصولية بالمتعصب، فالأصوليون هم حراس النصوص، والأصولية هي تقليد محاصر، محمي بطريقة تقليدية، في عالم متوهم، يتسائل عن الأسباب، بل إن الأصولية وليدة العولمة، كما يؤكد جينز. ولكن هل الصدام بين الهويات والثقافات،

1999، تعريف إدوارد تايلور للثقافة: هي (الكافة المعقدة الشاملة للمعارف والمعتقدات والفنون والقوانين والأخلاق والعادات. وكل قدرة أخرى أو عادة اكتسبها الإنسان، بصفته عضواً في المجتمع). فالثقافة هي العنصر المتحرك في الهوية، لأنها البنية الحاكمة لجميع البنى الفرعية، ولأنها تكتسب وتتطور وتتحوّل، (فلا يوجد في العالم مجتمع لا يملك ثقافته الخاصة). أما عن علاقة اللغة بالثقافة فيقول: (اللغة والثقافة تتبادلان صلات وثيقة. ذلك أن بعض المسائل التي يعبر عنها جيداً في لغة، ليس لها مقابل في لغة أخرى. واستيعاب ثقافة، يعني في المقام الأول، استيعاب لغتها). ثم يحدّد الجماعة اللغوية بأنها: (الجماعة المتشكلة، ممن يتكلمون نفس اللغة، ويتقاسمون فيها بينهم. ويعتقد الساني كلود جيج- Hagège عام 1988، أن هناك ستة آلاف لغة في العالم). ويؤكد قارنييه أن اللغة والثقافة تدعان في قلب ظاهرات الهوية. وتتحدّد الهوية بصفتها- مجموع قوائم الملوك واللغة والثقافة التي تسمح لشخص أن يتعرف على انتمائه إلى جماعة اجتماعية والتماثل معها، غير أن الهوية لا تتعلق فقط بالولادة أو بالاختيارات التي تقوم بها الذات، لأن تعيين الهوية سياقياً ومتغير. فالواقع أن التقاليد التي تنقل الثقافة عبرها، تبصم الإنسان منذ طفولته جسداً وروحاً بكيفية غير قابلة للمحو. لهذا لا يمكن لفرنسي- والكلام لقارنييه- في لحظة معينة أن يفقد لغته أو عاداته في الأكل أو مجموع سلوكياته أو ثقافته، لينصهر كلياً في كيان اجتماعي ثقافي آخر حسب موازين القوى، ويضيف: (تقوم النتيجة الطبيعية لتعيين

أمريكا، بتأكيداها على الهوية الغربية. ولكن تجنّب حرب حضارات كونية، يتوقف على قبول قادة العالم، بالشخصية، متعددة الحضارات للسياسة الدولية، وتعاونهم للحفاظ عليها.

- ويقول هنتجتون إن الكتل الثلاث التي كانت إبان الحرب الباردة (الرأسمالي، الاشتراكي، عدم الانحياز)، هي غير موجودة حالياً، وهو يرى أن الحضارات الأساسية:

1. الغربية. 2. الأمريكية اللاتينية. 3. الإفريقية. 4. الإسلامية. 5. الصينية. 6. الهندية. 7. الأرثوذكسية. 8. البوذية. 9. اليابانية). بينما يرى كيسنجر أن القوى الرئيسية في العالم هي: الولايات المتحدة، الصين، اليابان، روسيا، وربما: الهند، بالإضافة إلى عدد من الدول متوسطة أو صغيرة الحجم). لونا هاتش، فيرى أن (الصراعات الثقافية، تتزايد، وهي الآن، أخطر مما كانت عليه في أي وقت سابق من التاريخ). ويؤكد جاك ديلور: أن (الصراعات المستقبلية، سوف تشعلها، عوامل ثقافية، أكثر منها اقتصادية أو إيديولوجية)، لكن هنتجتون يرى أن الثقافة في عالم ما بعد الحرب الباردة- هي قوة مفرقة ومجمّعة في الوقت نفسه. والخلاصة عند هنتجتون هي أن: (عالم ما بعد الحرب الباردة، هو عالم مكون من سبع أثمان حضارات. وتشكل العوامل الثقافية المشتركة والاختلافات- المصالح والخصومات وتقارب الدول. فالسياسة الكونية، أصبحت متعددة الأقطاب، ومتعددة الحضارات)، كما يزعم هنتجتون.

- ويناقش- جان بيير قارنييه- J P. Warnier، في كتابه (عولمة الثقافة)،

النماذج الثقافية البنيوية، عند إحدى الجماعتين أو عندهما معاً. وهنا يرى كوش، أن المثاقفة ظاهرة مقبولة، ويجب تمييزها عن الإبادة الثقافية-Ethnocide، التي تعني: (التدمير النسقي لثقافة جماعة اجتماعية، أي الإقصاء عبر جميع الوسائل، ليس فقط لأنماط حياتها، بل أيضاً لأنماط تفكيرها). لكن بعض النقاد العرب، يرى أن مصطلح المثاقفة يعادل- الإبادة الثقافية، كما هو الحال في سحق الثقافة الأمريكية لثقافة الهنود الحمر، وأن المصطلح نحت في أمريكا عام 1870م. ثم يَتمّ بييرر قارنبيه مثلاً عن السياسة اللغوية-(الكامبيرون): هذا البلد الذي يسكنه 13 مليون نسمة، موزع إلى 260 جماعة لغوية، لا يفهم بعضها البعض الآخر، ومعظم هذه اللغات غير مكتوبة. يَنتهزيس الفرنسية له مشاكله، ومع هذا قلعة المستعمر هي التي يتم فرضها. ثم يجيء منظور العولمة، لكن المنظور الشامل لعولمة الثقافة بفصل الإنتاجات عن سياقها. فالمسألة الفعلية تتحدد ليس في التأسيس والتخين، بل تتحدد في انفجار ونشأت المرجعيات الثقافية، كما يقول. ويصل قارنبيه إلى خلاصة مفادها إن (الحديث عن عولمة الثقافة، زلة لسان هغوية لغوية، وبرغم أن هذه العبارة ملائمة، إلا أنه يلزم شطبها من كل خطاب رصين)، كما أن الخلط بين صناعات الثقافة والثقافة، يعني إحلال الجزء مقام الكل. أما نقاش اندثار الثقافات الفريدة والمحلية ونقاش الأمركة، فهما ليسا إلا نقاشاً واحداً. وبظل الإنسان اليوم، كما كان بالأمس، آلة لصناعة الاختلاف والاندساس والتحفيز وتمايز العشائر والكلام والإقامات والطبقات

الهوية الفردية والجماعات في إنتاج غيريّة-Altérité، بالقياس إلى الجماعات ذات الثقافة المختلفة. ويشير الاتصال بين الجماعات ردود فعل متباينة منها: جاذبية الدخيل، والمتوحش الطيب، مما يثير عدم الفهم والرفض والاحتقار، وهو ما قد يؤدي إلى- رهاب الغير-Xénophobia، أي كراهية الغريب، وقد تؤدي إلى الإبادة). أما عن علاقة العولمة بالثقافة، فيقول: (إن التنوع العجيب للثقافات المتجنر كلياً دخل أرض وتاريخ محلي خاصين، يتعارض مع الانتشار الكوكبي لمنتجات الصناعة الثقافية. وكانت (مدرسة فولكفورت)، 1974، قد بينت الجوانب السلبية للحدثة الصناعية، العاجزة عن نقل ثقافة تصل الذوات في أعماقها، حيث اختزلت إلى اللاترعية والتعطيط السطحي والمصطنع). وهناك مفهوم للثقافة يخرلها في التراث والإبداع الفني والأدبي، وهناك مفهوم للثقافة الأثنولوجيين الذي يشمل مجموع ما تعلمه كل إنسان بصفته عضواً داخل مجتمع معطى). ويؤيد قارنبيه المفهوم الإثنولوجي، لأنه أكثر تماسكاً.

- ويقول- دنيس كوش، أنه تمّ تعريف المركزية العرقية (أو الشوفينية)، بصفتها تماهي Identification، كل فرد مع المجتمع الذي إليه ينتسب، وبصفتها تميئاً لثقافته الخاصة، وخوفاً من التهميش، يصاب كل فرد، ويجب أن يصاب، بقدر كبير من عدوى المركزية العرقية). ثم يعرف- المثاقفة-Acculturation، بأنها: مجموعة من الظواهر المترتبة عن لقاء مستمر ومباشر بين جماعات من الأفراد والثقافات المختلفة، والتي تنتج عنها تغيرات في

الرامية إلى إزالة الحولجز - معرفيًا بين المجتمعات، تحت دعوى العولمة والكوكبية، تأتي مصحوبة بتأجج الهويات خاصة، سواء كانت عرقية أو قومية أو إثنية.

ثانيًا: ضرورة تقديم مفهوم جديد في النقد السياسي للثقافة والأنماط الاجتماعية، وذلك عبر أسئلة حول الكونفوشيوسية والثقافة الإفريقية والإسلام، ومدى دور هذه العقائد في الدفع المتمر نحو الاحتفاء بالهوية في المجال السياسي. فالإنسان - حسب ماكس فيبر - كائن ينشأ بشبكة من المعاني التي نسجها بنفسه، لكن هذا الدفع المتمر، كما يسميه بايار، ينطلق أيضًا على الهويات الأخرى: التامرك والتأورب والتأسرول، وغيرها، التي يقودها اليمين المحافظ المسيحي، والأصولية اليهودية، فلياذن جهنم هوية تون أخرى !!

ثالثًا: إبطال الهوية، ترتبط دائما بالاعلاقة الثقافية، كبدل لوجهة النظر، أو كبدل للحوار.

رابعًا: لا توجد ثقافة إلا وتم خلقها، كما أن تشكيل الثقافة أو التقاليد، يأتي عبر الحوار المتبادل وغير البيئة الإقليمية أو العالمية. وهو ينقد بشدة - تصورات قوميين عن حتمية التوافق بين المجتمع السياسي، وبين تماسكه الثقافي، باعتبار ذلك من المسلمات. وهو يعترف أن الأشكال الاستعمارية الحديثة، هي التي أجهت هذه المفاهيم وجمدت التقاليد وغيّرت طبيعة اللامساواة الاجتماعية، لكنه لا ينكر إسرائيل كدولة استعمارية !!

خامسًا: يستبعد بايار، الدعوة للهوية من دائرة الحوار، وذلك لأن هذه الدعوة

والبلدان والغزات السياسية والمناطق والإيديولوجيات والأديان.

ويسمح مفهوم الثقافة وحده - والكلام أيضًا لقارئيه - بحيازة مفتاح تفكيك وقائع عولمة الأسواق الثقافية. لكن السوق تبقى تمون المجتمعات بخبرات لانتهائية التنوع، تعمل على صناعة الاختلاف والهوية).

- أمّا - كلود ليقي ستروس في كتابه (الإناسة البنينية)، فيصل إلى الخلاصة، تقول: إن الثقافة الواحدة عندما تكون وحيدة، لا تستطيع أن تكون (متفوقة) على الإطلاق. فالثقافة المتوحدة ليس لها وجود، فهي دائما في تألف مع ثقافات أخرى، وليس ثمة مجتمع تراكمي بذاته ولذاته. التاريخ التراكمي ليس ميزة تمتازها بعض الأعراق أو بعض الثقافات، فتميّز بالتالي عن الأعراق أو الثقافات الأخرى. ينشأ عن سلوكها أكثر مما ينشأ عن طبيعتها. إن الذكبة الوحيدة التي يمكن أن تتحلّ بمجموعة بشرية، وتحول دون تحقيقها التام لطبيعتها، كما يقول ستروس، هي اضطرابها لأن تكون وحيدة متفردة. فالذي ينبغي إلقاؤه هو التنوع بحد ذاته، لا المضمون التاريخي الذي أسبغه عليه توسيع دائرة التآزر، إما عن طرق التنويع الداخلي، وإما عن طريق قبول أطراف جديدة. ينبغي إذن - يختم ستروس - أن نوقف كل ما يخرّقه التاريخ من نزعات نحو العيش المشترك.

- أمّا - جان فرانسوا بايار في كتابه (أوهام الهوية) عام 2001، فيقول مايلي:

أولاً: إن معرفتنا عامة وليست ذات أهمية، طالما أنها تقتصر على التراكم غير الفاعل للمعلومات. ولا نستطيع أن نخلق معادلات لصراعاتنا الذاتية. فالحركة العامة

هويتهم التقليدية المحلية، إلا أن الفضل في منحها طاقة التجدد، يعود إلى طبيعة كونية. وبالتالي: هناك أنماط للهوية الإسلامية: متعددة ومختلفة: هوية إبيولوجية، هوية علمانية، وغيرها. والاختلاط بين هذه الهويات هو الأمر الشائع.

رابعاً: العولمة الثقافية لا تقتصر على محاولة خلق ثقافة متجانسة لمختلف المجتمعات، وإنما هناك وجه آخر للعولمة، يكرس للتيارين والتمايز ما بين الثقافات المختلفة، أو حتى قد يؤدي إلى نشطي وتبعثر هويات متجانسة في الأصل. وهذا ينطبق على بلدان العالم كلها.

- **لأ- A. Dieckhoff**، في كتابه (الأمة في قلب لحوالها)، 2002، فيقول مايلي:

أولاً: هناك رأي شائع عند الليبراليين الجدد أن ثورة النزعة القومية، أشبه ما تكون، بانتفاضة الرمح الأخير وصرخة الوداع، قبل مغادرة مسرح التاريخ، والطفلة الأخيرة في جعبة القومية قبل أن تسحق تحت محطلة العولمة. لكن هناك ما ينقض هذا الرأي في قلب للرسمية المركزية: إيطاليا وبلجيكا وأستراليا وكندا في أمريكا الشمالية، حيث يكون العكس هو الصحيح، فتمو النزعة القومية الناطقة بصوت الانفصال، لا الاندماج في بريطانيا (بادانيا)، وفلندرا في بلجيكا، وكاتالونيا في إسبانيا، والكيك في كندا، مثلاً، جاء في سياق التضال، لا في سياق القطعية، مع العولمة. فالحركة القومية الانفصالية، بقيادة إمبرنور بومبي منذ 1987 في شمال إيطاليا، تطالب باستقلال الشمال (بادانيا)، عن الدولة المركزية الإيطالية، وهي تعبير عن نزعة

ارتكبت ثلاثة أخطاء منهجية: أولاً: لأنها تعتقد أن أي ثقافة تشكل جمعاً من التماثلات الثابتة على مدى الزمن، وأنها تغلق هذا الجمع على نفسه ثقافياً، أما ثانياً، فلأنها تعتبر هذا الجمع، يقرر توجهها سياسياً محدداً.

سابعاً: يستشهد بيار، بقول فوكو: (المجتمع أرخبيل من السلطات المختلفة، وهو ليس جسماً واحداً، تمارس فيه سلطة واحدة، ولكنه في الواقع، تجمع وارتباط وتكزج لسلطات مختلفة).

- **أما الإيراني** سعيد عاملي في كتابه (العولمة، الأمركة، وهي المسلم البريطاني، المصادر عام 2002، فيقول بعض الأفكار منها:

أولاً: يرى أن العولمة ما انفكت قوة الدفع الرئيسة، خلف التغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المتسارعة التي أعادت تشكيل المجتمعات البشرية، بل والمجتمع الدولي بأسره. فهي ظاهرة يتعاطم من خلالها اندماج بعض الدول والمجتمعات، في حين يزداد البعض الآخر هامشية.

ثانياً: شددت (النظرية الانتقالية) على أهمية الحدود الطبيعية العالمية الجديدة، بمعزل عن حدود دول الأمم، ورفضت هذه النظرية، القول بأن العولمة تقضي إلى زوال سيادة دولة الأمة. وبحسب أنتوني غديز، فإن القوى الوطنية، يكون نتاج تفاعل ما بين العوامل المحلية والعوامل العالمية.

ثالثاً: واطلاقاً من النظرية الانتقالية، يسمى هذه المنهجية بـ (العولمة المحلية) أو (العولمة المعمولة)، ويبين مظاهر التوتر بين الكوني والخاص. فهناك ثقافة المحلية المعمولة، فالمسلمون في بريطانيا، يحملون

ليكر من الانقسام اللغوي والإداري، نوعاً من الاستقلال المناطقي.

ثالثاً: فيما يتعلق بالزعة القومية، فإن فاعلية العولمة ليست وحيدة الاتجاه، فهي قد تمحو حدوداً، لكنها تغذي أيضاً - ثقافات قومية أو محلية متنوعة. وقد توجد مصالح مشتركة عابرة للحدود القومية، لكنها قد تبتعد أحياناً مناطقية داخل الحدود القومية. فعندما تتشابه الأشياء على مستوى العالم الكبير، فإن الفروق على مستوى العالم الصغير، تكتسب أهمية رمزية مكثفة. فقد تختفي الفروق الكبرى، ولكن قد تكتسب الفروق الصغرى، أهمية قصوى.

قومية اقتصادية، جاءت إفرازاً مباشراً للعولمة، فجاءت احتجاجاً على (روما السارقة)، العاصمة البيروقراطية التي تستنزف ثروات الشمال، لتمول (كسل) الجنوبيين، وفق وجهة نظر هذه الحركة.

ثانياً: فلاندرا في بلجيكا التي ينطق الملايين السنة من مكانها بالفلمنكية، استطاعت في عقد العولمة أن تجتذب إليها عدداً من الشركات العابرة للجنسيات، بفضل ما تتمتع به من بني تحتية متطورة، ويد عاملة مختصة ومنضبطة. وهذا بعكس حال - فالونيا التي يتكلم ملايينها الأربعة بالفرنسية. وقد جاء هذا التفاوت الاقتصادي،



من صور الجمعية لعمدة الجمعية
دور الإيمان / الممثلة 22 جوان 2006

جماليات نية الخطاب السردى

د. : 'تماسخت دم' نسيان (1)

دراسة للدكتور
بوشوشه بن جمعة
صدرت في كتاب سردية
التجريب وحدثات
السردية في الرواية
العربية الجزائرية الذي
ضم عشرة دراسات حول
جماليات الكتابة وتجليات
الناسخ وحدثات الوطن
والثورة الجزائرية... في
جملة من الدراسات
الجزائرية.

موضوع الأدب (la littérature) التي تحد
دكوسون (Roman Jakobson) أحد
(poétique)، في حقه خصص النوع

نعمل في شعر، وخصوصية،
ولذلكها إلا من حدث الخطاب وه
تودوروف (Tzvetan Todorov) في د
الأدب في ذاته هو موضوع شعرية، ثم بعد
هو خصائص هذا الخطاب الذي هو الخطاب (2)

خطة (History) ونحط.

عند الشيء ذو مفعول
في مفعول زائد - دقة شعريه متكرره

و سوره لمعه من

بقول حسان

ما جاء من لدنك

النحن، حيث عمل مفعول ما قبل

والحطاب السردى يقوم أساسا على التحكي

عنه، باعتبار ما يصنعه من مؤشرات

غيرها... (8)، ولذلك فإن حديثنا عن

الأولى رئيسية مفردة تحيل إلى المكان
تسجنت، ورحمت به

الكتاب الحديث، أحب نسج.

فرعية مركبة، كانت حظ رفيع، وهي تحيل
إلى الإنسان ثم لنسج - عشر أن انهم
صو الكس ونسج قرون الإنسان،

يمثل الزمن عنصرا أساسيا في كل حكي ولازما له لكي يتجزأ في ضوئه تنتظم مادة القصّ سواء اتخذت شكل التعاقب أو التداخل بحكم أنه يشكل بنية قائمة الذات ضمن العمل الروائي، فضلا عن كونه قد تحول إلى موضوع للرواية وحتى إلى شخصية رئيسية فيها. وهو ما يؤكد أن رول غرييه (Alain Robbe Grillet) - لحد اعلام الرواية الجديدة ومنظريتها - قوله: "الزمن أصبح منذ أعمال بروسك وكافكا هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني، وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره" (13).

وقد أكد أهمية الزمن في السرد الروائي يوما يقوم به من دور في تشكيل عوالمه وتوفر الكتابات النقدية عنه بما أفرز تنوعا في المنظورات والمفاهيم بسبب غموض المنطلقات النظرية، والمناهج الجرائية في أن (14). وقد ساعد على ذلك كون للرواية تمثل بؤرة زمنية خصبة المحاور والاتجاهات التي تبقى مشرعة دوما على الحتم من المقاربات تنظيرا وممارسة.

ويعتبر الشكلايون الروس من الأوائل الذين نبهوا إلى أهمية الزمن في الأعمال السردية بحيث لارجوه في نظرية الأدب، وسعوا إلى وضع بعض التعريفات له من خلال اشتغالهم على عدد من النصوص السردية المختلفة (15)، وذلك باعتبار تصوّرهم أنّ الزمن "مظهر من مظاهر

تنهضان مؤثرين دالين على لبنائها على طرفين يشكلان تقاطعها المركزي، وهما: المكان والإنسان، منهما يتشكل حكيها إذ يتوالد، ويتشعب إلى حد التوهان، واستنادا إليهما تتأسس أنساق خطبها: لزمنة تداعي فيض تنظف، وصيغا تتداخل إلى حد الأكتباس، ورؤى تتعبد، وتتأسس إذ تتعالق وتتقاطع مع بعضها البعض. فالمكان المهيمن يبقى وطن/المحنة الجزائر الذي يحمله الكاتب جرحا ووجعا، وحرما مرتجى أينما غرّحتل غربا إلى وجدة والرباط لو شرقا إلى تونس بحثا عن مرفأ أمان. فيكون الإنسان ذلك الجزائري الممتحن بفتنة الوطن ومأساته التي تشكل قدره إذ يتهذه الموت الذي صار حاله القناس تلون أشكال ممارسته للوجود: خوفا وفاقا وحيرة إزاء القدر الفاجع المترصد، والذي يجترل الدلالة عليه كلمة "ثم يكسفه" "لو حش" "أرمزنا شقيقا للجماعات الإسلامية المسلحة".

كل هذا يدل على أن خطاب العنوان يؤثر إلى انبناء الرواية على تقاطعات تتكوّن إذ نتعبد، هي:

المكان/الإنسان، الذاكرة/النسيان، الذاتي/الجماعي، الواقعي/التاريخي، بالروائي/السرد ذاتي. وهي تقاطعات تستمد نظامها من فوضاها، ووجدها من تشظيها بفعل استثمار الكاتب لتقنيات التداعي والحلم والهذيان والاستيهام إلى جانب التذكّر الذي يشكل مدار خطاب الرواية.

2 زمن الخطاب وجماليته أنساق البنية:

والأزمن لا يوجد إلا في شكل نمق أو خطاب مستخلصا في النهاية أن الزمن السردى ليس سوى زمن دلالي، أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي واقعي حسب تعبير بقتيمسه عن فلاديمير برروب (Vladimir Propp) (21).

أما الثاني ميشال بوتور وعلى عكس رولان بارط في تناوله إشكالية الزمن في السرد الروائي فإنه يدافع عن الزمن المرجعي لا الوهمي، مؤكدا صعوبة عرض أحداث الرواية وفق ترتيب التعاقب، "لأننا لا نعيش الزمن باعتباره استمرار إلا في بعض الأحيان و أن العادة وحدها هي التي تمنعنا من الانتباه أثناء القراءة إلى اللقطات والوقفات ولحيانا القفزات التي تتأوب على السرد". (22).

وأخيرا نجد تزييفان تودوروف يصدر في معالجته لقضية الزمن في السرد الروائي عن منجزات الشكلانيين الروس السردية، والتي قسّمت القصة إلى متن ومبنى لكل منهما زمن يختلف عن الآخر بسبب التفاوت الحاصل بينهما، فرأى أن زمن الخطاب يعتبر بمعنى ما زمنا خطيا، بينما زمن القصة متعدد الأبعاد (23). ثم أبرز أن العلاقات القائمة بين زمني القصة والخطاب تنبني على ثلاثة محاور أساسية: وهي "محور النظام ومنه نفهم استحالة التوازن بين الزميتين لاختلاف طبيعتهما (الأول متعدد والثاني أحادي)، ومحور المدة التي قد تشع أو قد تنقلص فينتج عن ذلك مفارقات زمنية ليس من الممكن دائما قياسها كالوقفة والحذف والمشهد. وأخيرا محور التوتر ويخص طريقة الحكى التي يختارها المؤلف

الاختبار يتيح إمكانية الانتقال من الخطاب إلى القصة (16)، فكان تمييزهم بين زمني القصة و الخطاب في سياق تقسيمهم العمل الروائي إلى متن ومبنى لكل منها خصائصه النوعية، فالأول لا بد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها، أما الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعا للنظام الذي ظهرت به العمل (17). وكان تصنيفهم على تعدد أبعاد زمن القصة مقابل خطية زمن الخطاب (18).

وقد استثمر العديد من النقاد المقاربات النظرية الأجرائية للشكلانيين الروس في تعاملهم مع الظاهرة الزمنية في السرد الروائي، ونخص بالذكر منهم: رولان بارط (Roland Barthes)، وميشال بوتور (Michel Butour) وتزييفان تودوروف (Tzevetan Todorov). فالأول تحدث عن الزمن السردى في سياق حيثه عن الكتابة الروائية سواء في الكتابة "درجة الصفر في الكتابة" والذي يبين فيه أن الزمنية الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص، وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي (19)، أو في المدخل الذي وضعه للتحليل البنيوي للسرد، والذي ضمّنه كتابه: "شعرية القصة" (Poétique du récit) (20)، بحيث ربط بين أن الزمنية السردية والزمن السردى باعتبار توضيح الأول للثاني، وبيّن أن الزمنية (la synchronie) ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب،

الكريم الصائم لماضيها الخاص، وتحتلنا من خلالها إلى أحداث سابقة للحادث الذي وصلت إليه القصة، "أحداث تخرج عن حاضِر النص لترتبط بفترة سابقة عن بداية السرد" (26).

وهي تعكس نوعاً من احتفاء الكاتب بها باعتبار ما تمثله من معنى في التاريخ أنه الوجودي، والذي يعتمد إلى إعادة بناء مراحل منه تنتمي إلى الطفولة والمراهقة والكهولة، وتورد في أنساق يسمها التداخل والتشظي، بسبب تولد الذكريات، وتذاعبها في غير نظام. وهو تاريخ شخصي يتقاطع مع تاريخ الجزائر الحديث والمعاصر، ليكشف عم مدى شعور الذات الساردة بالانكسار لخبراتها رهانات الوجود والاستقلال، بسبب خسران الوطن لرهاناته مع التاريخ، مما يحل إخفاق الكاتب وجيله في تحقيق التطلعات التي كانوا يحملون بها في جزائر الاستقلال، وتحوّلها إلى أشكال إحباط تفاقمت في النفوس قبل أن تولد الانفجار في أكتوبر 1988، وبداية الفتنة الدموية. وهو ما تفصح عنه الذات الساردة في قولها: "تبغي تأنيث ما نهبه الدمار من مملكة أحلامنا الضائعة بتذكارات لا تسفر إلا عن عورة الحماقة" (27).

فالزمن الماضي المستعاد من قبل الذات الساردة يستحوذ بحضوره المهيمن على للحكي، بحيث يشكل منطلقه الذي يصدر عنه، ومشاركه الذي يقوم عليه، ومده الذي ينطلق عليه، باعتبار أن هذه الذات الساردة تستعيد تجربة حياتية منقضية في الزمان، وتعتمد إلى إحياء عبر فعل للكتابة، ستؤمّله في تحقيق ذلك بالذاكرة، وفعل التذكر الذي يعيد تشكيل أحداث نوعين من

لسرد قصته (السرد المنفرد - السرد المتكامل - السرد المتواتر) (24).

وقد اعتمد جيرار جينيت (Gérard Genette) ذات هذه المحاور في اشتغاله على زمن السرد الروائي (25).

إن كلّ هذه التصورات للمدولة في مقاربة الخطاب السردية، وما يتأسس عليه من أنساق تفيد في تحقيق إدراك أفضل للعلاقات الزمنية التي تنتظم الخطاب الروائي، يتيح الكشف عن العلامات الزمنية الدالة فيه، والوقوف على طبيعة الوظيفة البنوية التي تظلمع بها في السرد.

ويمكن الحديث عن بنية زمن الخطاب السردية في رواية "تماسخت" بوجه عام استناد إلى حركتين أساسيتين للسرد الروائي من منظور تعامله مع الزمن، وهما: نهق الزمن السردية، وبوتيرة للزمن السردية.

1.2 نسق الزمن السردية:

إن ترتيب الأحداث في هذه الرواية لا يرد في شكل متواليات حكائية تأتي وفق نسق زمني متساعد يعكس خضوعها إلى نظام التعاقب، ولكنه ينتظم - على النقيض من ذلك - وفق نظام التداخل بين أنساق الزمن الثلاثة: الماضي - الحاضر - المستقبل، ولك بسبب هيمنة السرد الاستنكاري (Récit analeptique)، واستناره بالمساحة الأكبر من السرد، مقابل ضمور حضور السرد الاستشرافي (récit proleptique).

وتتجلى هيمنة السرد الاستنكاري في استثمار الكاتب المكثف لتقنية التذكر عبر رجوعات إلى الوراء تقوم بها شخصية عبد

العشين بعد أن أخفق الاستقلال في تحقيق التطلعات، بخسر الوطن/الجزائر رهانه مع التاريخ. وهو ما يعزل رؤية الذات الساردة المتشائمة للتاريخ العربي الإسلامي منذ سقوط غرناطة -بل منذ البدء- إلى الأزمان الحديثة. وهو التاريخ الذي يبقى في نظرها مقترنا بالخسران. تقول: "أذكر لي موسما واحد خرجنا فيه منذ خمسة قرون بالورد والأغاني من أقصى ترابنا إلى أدنى مائنا ومن بعد زماننا إلى نهاية توهاننا (28).

لما السرد الاستشراقي فتخترله فاتحة الرواية الموسومة برؤيا، التي تجسد الحلم / الكابوس الذي يلون المصير المعامل، والفاجعة مناخاته، حيث يترأى للذات الساردة وجودها مع شخص في غابة، قبل أن تباعث بكائن له جثة بطل ورأس إنسان، تكشف من ملامحه أنه ابن عم لها، يبعد إلى التهديد، ثم إلى الرعي بقنيفة مدفع لم نصب منها مقتلا. يلقبانه مجددا وقد أنهكه الجهد قتهاوى، تلتفت الذات الساردة باحثة عن مرافقها فلا تعثر له على أثر، وقد انتهى إليها صياح الذئبة في تماسخت.

فقد مثلت هذه الرؤيا الكابوسية نوعا من الاستباق الزمني، جعل من هذا المستشرف توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهّن بمستقبل إحدى الشخصيات" (29). ويطلق جيار جينيت على هذا النوع من السرد الاستشراقي تسمية "الاستشراق الخارجي" (30)، والذي يبقى "الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي" (31).

الماضي القريب لا يتجاوز بضعة أشهر تشكل مدى الاستنكار، ومن زمن المغامرة الذي لجأت أثناء هذه الذات إلى المغرب ثم إلى تونس بحثا عن ملجأ آمن يقيه خطر الفتنة الذي يترصدها في وطن /المحنة. فقد كان غنى بالأحداث والتجارب والمواقف والرؤى التي تتولى هذه الذات عرضها، بعضها يتعلق بفولج الدم المراق، التي غيّبت شاعر وهران، ورئيس الحكومة، ومدير التلفزيون، وغيرهم كثير من أهداء الجزائر، وبعضها الآخر يرسم مناخات وطقوس وجود شهدت مدن وجدة والرباط بالمغرب، وتونس وبغزرت بتونس، تأقت من خلالها هذه الذات إلى النسيان، وتحقيق بدايات جديدة تشكل أفق وجود أكثر إشراقا وعفوانا، إلا أنه تخفق في ذلك، إذ تتخلق عليها الدائرة لتجد نفسها تعود مجددا إلى وطن/المحنة لتتولى /تدبرها المترصدة، على إثر ارتحالات كرسيت داخلها الإحساس بخسران رهانات الوجود، بعد أن خسرت رهانها على الوطن.

لما الماضي البعيد فيتجلى في شكل ومضات تتخلل المقاطع الدالة على الماضي القريب، إذ تتداخل معها لتكملها دلالات باعتبار نقاطها معها في الإشارة إلى الإخفاق، والدم، والتغلق الأفق. وهي العلامات الدالة المقترنة بثورات القرامطة، والزنج مشرقا، وبممالك العرب و المسلمين في الاندلس مغربا بسبب الجاه والسلطة.

وقائع تاريخ دموي بين الأخوة/الأعداء تمتد في الزمان والمكان لتجد رجع صداها يتردد في جزائر التسمينات من القرن

نموذجاً دالاً على هذا الواقع/ الكابوس، مما يعكس تمثيلاً " أن يوجد في زمان غير هذا العصر في بلد غير هذا الوطن أو أن يكون قد ولد قبل الطوفان، فيعيش ويقبض تحت الماء أو بقي جزئياً سابحاً في القضاء" (33). وهو ما كرس حضور الحلم تقنية استثمارها الكاتب ليعبر بها عن موقفه الرافض للحاضر الجزائري/ الكالوس والمتطلع إلى واقع بديل أفضل، فضلاً عن استثمار لطفوس الحاضرة التي تعبر عن هذا التوق إلى التحرر من إفسار المكان والزمان بغية "استعمار نشوة العبور خلاصاً من نقل الجسم وضغط الزمان وأسر المكان وتوه الأمتداد إلى فضاء مبهوم يمثل له الحاضرة قطعة نعيم، المريدون بدفوقهم ولدانب ثم بأباريق يشدون سلاماً ويسقون عصلاً وخموداً وإنساء لائل انتضدن أيكارا منتظرين إفساد جزاء" (34). وهكذا يندو الجسم بديلاً للواقع، حيث يشكل لطفوس وجود يعزّجتها في الواقع بسبب لفتانه بلطفوس الموت.

ويعكس نمق الزمن السرد الذي هيمن عليه السرد الاستكاري مقابل ضمور السرد الاستكاري، مدى عمق المفارقة بين زمن الخطاب الذي يبقى مقترناً بالحاضر، وزمن القصة المستعاد، مما جعل نظام السرد ينسج على التداخل إلى حد التشعب، وعلى التشطبي حد التتويج، فتكون الفوضى مدار نظامه ومداه، نسقاً سردياً أصفياً نوعاً من الحركة، والتتويج على الخطاب الروائي، وإن تفاوتت المساحة التي شغلها كل منهما في السرد.

ويستتبع تحليل هذين النمقين للحركة

فهذه "الرؤيا" التي تعرض الفتنة بين الأقارب وتفرح منها رائحة الموت والخراب، تؤشر إلى ما ستكون عليه عوالم الممن الحكائي لرواية "تأسخت" من استمراء مناخات الرعب والقتل والدمار، والتي حولت واقع جزائر التسمينات إلى كابوس تقوى لا يزال يسم حياة الجزائريين في الزمن الحاضر، وتجسده شخصية كريم في الرواية، حيث يمثل ماضياً قريباً يتقل عليها في حاضرها الذي يتخذ شكل الإنظار، والتطلعات غير المؤكدة، التي يكون تحققها مستقبلاً أمراً مشكوكاً فيه" (32). وهو ما يجعل مستقبلها لفتاً غائماً لا علامات دالة على هويته.

فانفتاح رواية "تأسخت" برويا/كابوس وانغلاقها على "قطعة"، ينهض مؤشراً دالاً على عوالم الفاجعة والمأساة، مما يجعل حكيمها امتداداً لذلك الذي مهدت له الفاجعة "رؤيا"، والمتمنى إلى اللامعقول في زمن جزائري تحول فيه المعقول إلى لا معقول، وهذا الأخير إلى معقول بفعل التباس حدود الأشياء وضبابية الرؤيا، بعد أن صار الموت هاجساً متمكناً من النفوس التي تمارس أشكال وجودها على لبقاعه الجنائزي، مما أضفى على مناخات الرواية أجواء قائمة بكونها المصير الفاجع باعتبار إيمان " الوحش" في جرائم قتله للأبرياء. وهو الوحش الذي رمز إليه الكاتب في الفاتحة/الرؤيا بذلك الكائن الأسطوري الذي يتخذ شكل بغل ورأس إنسان.

وقد مثل حكيم السارد عن تجربة ارتحاله من الجزائر إلى كل من المغرب وتونس نشداناً للأمان من الخطر المحدق به

كاملة من زمن القصة ولذلك فهو يعتبر مجرد تسريع للمرد (36). وهو مؤثر الحضور شأن المرد الشخصي باعتبار تقاطعه مع المرد. وهو ما نمثل له بهذا المقطع: " منذ أعوام عشرة؟ قالت له: أي صيام للجسد؟ أي ختم في البشرة؟" (37).

ولئن كانت الخلاصة والحذف يساهمان في تسريع الحركة السردية فإن هذه الأخيرة تصبح بطيئة بسبب استخدام الكاتب لتقنيتي المرد المشهد (récit scénique)، والوقفة الوصفية. ففي الأولى تتم الاستعاضة عن المرد بالمشاهد الحوارية التي تنظي فيها الأحداث فاسحة المجال للشخصيات كي تتبادل الكلام، وفي ذلك كشف لطابعها النفسية، ومذاهب سلوكها الاجتماعي، ومرائها الفكرية والاجتماعية. وهو ما يجمد هذا المقطع:

"أنا بطيئة، مغرقة، أحسني مذنية، أرجو أن تمنحني طمانينتي."

- ولحظنا أهديتك التي أهديتها؟

- انساها أو احرقها

- نسخة وحيدة بخط يدك

- لا يهم مجرد عيب

- ورقك النقدية؟ تذكرك عليها؟

- قص منها وجه بوريقية وألقها؟

- والقرنفل، وعطرك، وفرحنا المغترب؟

- نلزمي التوبة فلا تعذبني أكثر.

- قلت لك، ما أنت تشقن لي عودة إلى موتي، مرحبا بدمعة منك إن كانت تحول دمي الأبيض مثل ياسمين" (38).

الزمنية المتصلة بنظام الأحداث في رواية "تاسخت"، تحليل النسق الزمني للمرد بالتركيز على تأثيره في حال سرعتها كما حال بطنها.

2.2 وتيرة الزمن السردية:

تتميز الوثيرة الزمنية لعرض الأحداث في رواية "تاسخت" باستثمار الكاتب في صياغة مظهرها الأساسي: السرعة والبطء، ما يطلق عليه جيرار جينيت تسمية: "الأشكال الأساسية للحركة السردية" (35). وهي تقنيات: الخلاصة (le résumé)، والحذف أو الإسقاط (l'ellipse)، في حال تسريع المرد، حيث يضمم الخطاب مقابل امتداد القصة، والمشهد (scène)، والوقفة الوصفية في حال تبطيئ المرد، حيث تضمم القصة ويشتت الخطاب.

فالسرد التلخيصي (récit sommaire)، الذي يكثر تواتره في القصة للربط بين المقاطع السردية، وملا بعض الفراغات التي يتركها المرد، يتعالق والمرد الاستنكاري ويتقاطع معه باعتبار ما يقدمه لنا من إضاءات ومعطيات حول ماضي الشخصية وما يبني عليه من أحداث، وذلك في شكل مختزل. وهو ما نمثل له بهذا المقطع من الرواية: " أدخل السرية؟ خمسة عشر عاما من عز صره سحها تشيئا سراب من بلاغة أموية مرغية مهددة، بيانا وبديعا، لم يكن فردوسها الموعود سوى رمل متحرك سراب" (35).

لما الحذف "فيؤثر على الثغرات الواقعة في التسلسل للزمن. ويتميز بإسقاط مرحلة

خصي ساقه بشي يعطس وحظيه لا
شكته، ومن منطفها المغير السالده، ولشي
يزنك الاعمقون معقولا في رمي صدر فيه
التوقع وقعد، وهو ما يحسن الزم في
روية بقف حسيبه وواقعيه ويتحول من
جراه منك شي محص منه يت صبيه تنوي
تعد في الحظ ونكون رب صبيه عطيه
حيث يمكن لنفسها وكيف - لا- ان ي
حس التثبوت ثمرية نسوة في
نفس (41).

يحيى عن تحب لحساب عمة الحصب

في روي حسيبه

نفس القاسي بعد زمر،

حكم حلق هدي له

ARCHIVE

في تحليل جماليات نثري (Mehmet Sahin) في النثر، الأطفال، واعتداء بعدد لاله

١- صيغة الخطاب وعدد

عدد

عزف - موزونه في لغة موزونه
حصبه من نصفي حد - كور كز
نك - تعقبا (42)

ويعد - في - نك صفة
عني في المصطلح في عدد خصصه
معد معرفي عيه، حيث حدد في غوم

مقصود، فتمتد رصه، وركب مضى، و-رو
كان الضم كنه في قلب توس لا يصير
صامتين تتسرفن نفرت القبل وتروى
حولهما عاليش، والشرع تضجه حركة
السيارات والناس في مسير كنما الى الخلق
او كهو في اليل قدم، (39)

وهكذا فن كلا من الوقفة توصف
والمشهد شكل استمر وتوسعا في رمي
يحط على حسب رمي العصة، الأولى
يسبب ان كل منصر يمكن ان يصح ليه

النزوي، ولا- ان في روي حسيبه،
سمح له بيزر فيام
سرد: ولهم - مسكن -
الحركة الداخلي للسرد، وشه
الذي بتلك حصورا منحصرا، صمب،
وكأنهم يلعب - ورا - زز
شبه - شهم - مشه

نسري في المعن الزوني قبل ان نعد

الخطابات فيما بينها داخل أنساق الخطاب، وذلك بأشكال مختلفة ومتوعدة، تتجلى في صيغ ثلاث رئيسية، هي صيغ : الخطاب المسرود (narrative discours)، والخطاب المعروض (Discours rapporté).

فالخطاب المسرود * هو الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقول ويتحدث إلى مروي له سواء كان هذا المتلقي مباشرا (شخصية) أو إلى المروي له في الخطاب الروائي بكامله (45)، وهو خطاب متواتر في هذه الرواية إذ يشغل مساحة مهمة في خطابها السردى. ويتجلى حضوره في نمطين هما: الخطاب المسرود الذاتي، والخطاب المسرود غير المباشر. فالأول يتجلى: "عندما يتحدث المتكلم عن ذاته، وإليها عن أشياء تمت في الماضي، أي أن هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه." (46).

وتشهر أهمية صيغة هذا الخطاب في رواية "تماسخت" في افتتاحها عليه في الفاتحة "رويا" التي تصوغ ملفوظها الذات الماردة، تقول: "وجدتني أسير مع شخص لا أعرفه داخل غابة لما وقفنا على بغل يحضر فطلبت إلى مرافقي أن يجهز عليه فتردد قليلا ثم أخرج مسدسه، وإذا بالبغل ينهض برأس رجل من معارفي يقول لي: أنت كريم بن محمد ابن عمي وتريد أن تقتلني.."(47) ثم في انغلاقها- أي الرواية- عليه في الخاتمة: "بقطة"، من خلال قول المارد/الشخصية الروائية/:

" كم هي فاتحة في قلبي يا بسمه شهلة، مقهى سعيدة وحده الغاص، وممسجد

المنطق واللمان والسميائيات والعلوم الإنسانية إلى جانب الأدب وكل منها يدعى امتلاكه له. وباعتبار اشتغالنا على عمل أدبي ينتمى إلى مجال السرد الروائي، فإنه مقارنة لتدوروف النظرية لمفهوم الصيغة تبدو منطقاً مناسباً يتيح لنا تحليل خصائص أنماطها الجمالية متعلماً نتجلى في بنية الخطاب السردى لرواية، "تماسخت".

فتدوروف يحدد الصيغة بكونها "الطريقة التي بواسطتها يقدم لنا الراوي القصة" (43)، مما يفيد أن أهمية البحث في صيغة وما تضطلع به من دور في تشكيل الأنساق البنائية للخطاب الروائي، تمكن في استجلاء ما تقوم عليه من أنماط خطاب، تنتظم تحت نمطين أساسيين هما: السرد (la narration)، والعرض (la représentation)، يرتبطان بالقصة كما بالخطاب، وبالراوي كما بالشخصية الروائية. ويمكن أن يوجهنا "باعتبارهما خطابين إلى متلقي مباشر أو غير مباشر"، وإن كان عنصر متلقي مغيبا في كل الكتابات السردية التي اتخذت من الصيغة موضوعا، على اعتبار أن متلقي السرد أو المروي له (le narrataire) يتم الحديث عنه غالبا في إطار الرؤيا أو الصوت، ويحصب نوعية العلاقة التي يقيمها المتكلم مع خطابه" (44).

ويتميز الخطاب السردى في رواية "تماسخت" بخصوصيته التي تتمثل في تعقد صيغة الخطابية، ومن ثم تعدد خطاباته، مما يحتل علينا تحليل خصائص كل خطاب على حدة بغية

إبراز خصائصه على صعيد التشكيل والرؤية، وإن كنا نترك تداخل هذه

نخبها قبلتي وفي أذني وشوشت: حبّيت فيك
العرب، فتككبتها: عاوديتها لي
بالبربرية. فهمست له أصولت خائرة
عسلاً (49).

أما صيغة الخطاب المعروض، فنقوم على
ثلاثة أنماط من الخطاب. أولها صيغة
الخطاب المعروض المباشر، وهي التي
نجد فيها المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلقٍ
مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل
الراوي (50). ويمكن أن نمثل لهذا النمط
من الخطاب بهذا المقطع:

- من أين أنت؟

من وهران

يعجبوني الوهرانية في تلقائيتهم
وجرائتهم. هكذا، في السماء يخطفوها.

وهران كاهنة وأنت جنينة. امرأة من دخان
تلون عرّتي، وهران يده ضلّلتني، وأنت
فضائي وأخرتي في هذه النهاية، أعطني
بكك للثانية أشدّ على غربتي فيك (51).

أما ثانيها فصيغة الخطاب المعروض غير
المباشر. وهي "أقل مباشرة من المعروض
المباشر، لأننا نجد فيه مصاحبات الخطاب
للمعروض (Para-discours) التي تظهر
لنا من خلال تدخلات الراوي قبل العرض
أو من خلاله أو بعده، وفيه نجد المتكلم
يتحدث إلى آخر، والراوي من خلال
تدخلاته يؤشر للمتلقى

غير المباشر (52). ويجسد مثل هذا
الخطاب هذا المقطع الذي نورد على سبيل
المثال: "مُتلى، مثلك، لأشبه، يحس منتظراً
في لفته، في كلّ زاوية، في أي شارع، في

الغفران ينتظر أذله الأخير، وقد نامت
الرباط بفرح ليّنها على غربتي، واقتاتت
تونس منحزني وتشرّبت من وحدتي، وبذ
عذبلموتي فزعت وهران.

امي لا تجد من املّ من تتلو عليه من
زمن رعبها ما تعسر من سفر الدم.

وفي ذاكرتي صوت يزرعني بين رقان
وتماست نوحاً لنشيع دم النسيان (48).

إن صيغة الخطاب المسرود الذاتي وهي
تتخذ طرفي الرواية: الفاتحة/رويا،
والخاتمة/بقطة، تقوم بتأطير حكيمها، وإبراك
مبتلها إذ يداخله ميثاق السيرة الذاتية الذي
تؤشر عليه عدد العلامات المبنوثة داخل
المتن الحكائي، مما يوحي بوجود الشكل
تعالق وتقاطع عديدة بين كريم الشخصية
الروائية والذات الكاتبة، نسخبتها بالتحليل
في عنصر لاحق من هذا البحث.

وتؤكد هذا الخطاب المسرود الذاتي
رجوعات إلى الوراء تقوم بها شخصية
كريم الذات الساردة من خلال اشتغالها
المكثف على الذاكرة، وما تتبني عليه من
مرجعيات متنوعة يتدخل فيها الفردي
والجماعي، المحلي والعالمي، الواقعي
والأسطوري، التراثي والتاريخي.

غير أن هذا الخطاب المسرود الذاتي
يتداخل وآخر

مسرود غير مباشر، تعتمد الذات الساردة
إلى صياغته باستخدام ضمير الغائب. وهو
مانمّل له بهذا المقطع: "يري وهران هي
المتراجعة في قلبه خيطاً من دم لجميلة.
حضرته سطوة الوحش وسما في شارع
عميروش زاوية من الزيت الحر، رفعا

لما في الثانية فيتولى السارد نقل كلام الشخصية بصفة غير مباشرة، كما يدل على ذلك هذا المقطع: قال له بحرًا ذات مرة إنه لم يخنها أبدا يوما⁽⁵⁸⁾.

إن تحليل بنية صيغة الخطاب في رواية: تماست دم النسيان، سمح لنا باكتشاف تعدد أنماطها ومن ثم تعدد خطاباتها التي تراوحت بين المرشود والمرشوض والمنقول، ولحتواء كل منها على أنماطه الخاصة التي تتميز بسماتها المفيدة. غير أن صيغة الخطاب المرشود تبدو مهيمنة، باعتبار قيامها بتأطير كل للتبذلات الصيفية التي تضافرت على إغناء الخطاب السردى، وتحديد نوعيته، وما تنفرد به من خصائص جمالية على صعيد البنية الحكائية. وهي صيغ خطاب تنظم وفق الحكي، من خلال أشكال التتابع والتضمين والتناوب، والتي تنهض صلاحيات دالة على تكاملها. وهكذا فإن تعدد أنماط الصيغة في الخطاب السردى في تماست دم النسيان، يمثل أحد المظاهر على خصوصيته.

4 صيغة الخطاب بين الخطاب الروائي والخطاب السردى الذاتي:

ينفتح الخطاب الروائي لنص: تماست على أكثر من خطاب، فيكون تبعا لذلك ملقى خطابات: التاريخ الذي يحيل إلى زمن تجربة الذات الساردة المستعاد، والذي تشير عليه العلامات المثبوتة في النص إلى أنه مطلع للتعيينات، زمن بداية محنة الوطن/الجزائر وإنسانه، وإن كانت الروجات إلى الوراء تعود به إلى أزمنة تلعب دورا في إغناء أنماطه وتوزيعها،

كل اللحظات الطويلة الممتدة بين البيت وبين مواقع العمل غير الغد⁽⁵⁹⁾.

وأخيرا نجد صيغة الخطاب للمرشوض الذاتي. وهي تظير صيغة الخطاب المرشود الذاتي، إلا أن هناك فروقات بينهما تتم على صعيد الزمن. فإذا كنا في المرشود الذاتي أمام متكلم يحاور ذاته عن أشياء تمت في الماضي، فإننا هنا نجده يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام⁽⁶⁰⁾. وهو ما يمثل هذا المقطع: ولكن ما الذي بقي غير الكلام في هذا الخراب ولو أن استهانه وظيفة صار من أشد ما يشقى الضمير ويوحل الموقف ويعقر الكرامة ويسبب الموت الرخيص ويثير المناخات والمآتم⁽⁶¹⁾.

ويمثل الخطاب المنقول النمط الثالث من صيغة الخطاب السردى في رواية تماست دم النسيان، حيث يتجلى في صيغتين تتداخلان وصيغ الخطاب السابقة المرشودة منها والمرشوضة على حد سواء. وهما: صيغة الخطاب المنقول المباشر، وصيغة الخطاب المنقول غير المباشر. ففي الأولى يختلط سرد الراوي بسرد الشخصية لأن المتكلم لا يقوم فقط بإخبار متلقيه بشيء عن طريق السرد أو العرض، ولكنه أيضا ينقل كلام غيره سردا أو عرضا، ومن خلال هذا النمط نصبح أمام متكلم ثان ينقل عن متكلم أول⁽⁶²⁾. ويمثل هذا المقطع نموذجا دالا على هذا النمط من الخطاب المنقول المباشر: وبالرغم ما فتى أن رن: الرصاص كلمة والعكس خرافة صدق عر لا تنبأ: أبيعكم مقالة بسمسم وكتابا بكتاشينكوف⁽⁶³⁾.

يشكل احتراف الكتابة عامة والرواية خاصة مدار تلاقيها ومن ثمة التباس علاقتهما، حيث يتم حديث الروائي عن الرواية وهي تتجزأ أو بالأحرى تتكثف، وحديثه كاتبا عن ماحية الكتابة التي يمارسها ومعاها، في قوله: نحن نكتب نواصل المثية إلى العظم (63). ويتجاوز الاشتراك بينهما المرتبة الأدبية ليشمل المرتبة الاجتماعية ممثلة في مهنة الصحافة، والانتماء الإيديولوجي إلى اليسار المعارض للسلطة والمطارد من قبلها، وهو ما يفضح عنه كريمة في قوله: "محترف حرف، متابع بسبب جنون حلمه" (64). ويشكل الفرار من الوطن وترك الوطن بالسفر إلى المغرب فتولس قبل العودة مجددا إلى الوطن/إحزانز والاختفاء في أحد أجنائه عامة تائق أخرى تتضاف إلى السابق من عذاب أنت عبق تدخل لميثاق الروائي والشاعر في هذه الرواية.

فعل لكتبه في هذه الرواية يبدو مقفرا- فجذعة الموت في حال الاستجابة للكتابة كما في حال الامتناع عنها مما يعلن اختيار الكاتب أن يكون موت نجيحة المستجيبة لتكثفه وليس العكس، سحب من سرورة الكتابة اقتربت منه لسفوك غير الشرح: قلت: هل نسيتك ريم من؟ لا يغده دم. فقال: سحقت نسير ولا بلغ نهاية لصريق التي سقها دم (65). وهو الدم الذي صير وجوده فحاح لا نهاية، وحمله على ترك الوطن حفظ على كيبه المهذبة، يقول: حرحت حلما أنا "فكيف انت لائك تست على هشاشة وحدي. تحرم دم ايدي؟ من اسلمي انا دم اختي واحي. دم أي وفحاح امي وثشري وتصير في دم سكر في

بعضها يقتزن بحرب التحرير وبعهد الرئيس هواري بومدين، وبعضها الآخر يوغل في زمن بني العباس وما جتقيه من ثورات للفراطة والرنج، وما شهده من مصائر فاجعة لأعلام من المتصوفة كالخواجه مورا بالزمن الأندلسي وما آلت إليه مصائر العرب والمسلمين من فتن فتتهدت إلى ضياع الأندلس... والشعر الذي يلون الخطاب بالذاتية والشاعرية، فيضفي عليه طابع إيقاع الفاجعة والمأساة، فتكون الخمرة-سبيل سلوان- حاضرة من خلال استثمار الذات الساردة لمقاطع نواسية (59)، وتصير المرأة/موضوع عشق وجنس سبيل تناس لمناخات الحاضر الأزوم الذي ضحتم إحساس تلك الذات بالوحشة والغربة والضيق، وقد غامت الرؤية وشطب الألق (60)، وصار الوطن الحد الملمسة العشيقة إلى العدى (61). والتقصير في يحضر شذرات حكي، وهي مصدر عد الكاتب استجابه بغية إضفاء طابع المفارقة عليها بتحويل دلالتها من السلب إلى الإيجاب، ومن الإنكسار/العدم إلى الانتصار/الوجود والبعث: كان-أي احتلاج- حلال صلته، كلما قطع مفصل من مفصله تبسم (62).

عز أن الخطاب السيزماتي بسو الميم في تدخله مع لحظات الروائي في نص تأسست، وذلك مغزوة بالعلاقات القوية بين هذا الأخير والخطابات الالهة الذكر، وباعتبار كثرة العلامات الممنوثة في الرواية الذاتية على التقاطع بين شخصية كريمة الروائية والذات تكثفه، فالانتماء إلى العرب الحرثي وهران ونجندا مدينة سعيدة يمثل تماثل الوطن والجنود، كما

الشخصية المركزية، وهاته الشخصية مركزية ليس لأنها تروى في المركز، ولكن فقط لأنها من خلالها تروى الشخصيات الأخرى، ومعها نحوش الأحداث المروية" (76).

وتأخذ هذه الرؤية التي تصوغها شخصية كريم المركزية بعدا ذاتيا، حيث يعرض فيها العالم التخيلي من منظور ذاتي داخلي، وذلك باعتبار أن شخصية كريم تمثل البؤرة السردية الأساسية من بدلية الخطاب إلى نهائيه. وهي لا تقدم لنا منظورها التأثير (la focalisation) والسرد معا وكذلك ذات كليهما في أن، مما يعال هيمنة الحكيم الداخلي، الذي تتولى شخصية كريم نظمه، عبر استخدامهما ضمير المتكلم المفرد "أنا"، بالأساس، ونمثل له بهذا المقطع: "... البارحة رأيت أسي، غير أنني لم أعد أذكر بيتنا، أرضنا لمسلطته كصراط، أما النجوم فلم تكرر في السماء فتحدثت عني المسالك. دخلت البيت التي جميعا سكنناها، فلا أحد فيها غير برنوس أبي اتخذ في كل غرفة لون صوف كانت لأغنام توحشت فنبئت لها أتياب بفعل ما تهجئت من الماعز ومن الذئاب لو الكلاب البرية" (77)، كما يعد إلى استخدام ضمير المتكلم الجمع: "نحن"، ليؤكد على تفاعل الأنا/والآخر، الذاتي/والجماعي، يقول: "حياتنا نمونها بخياراتنا وحين نساوم عليها لا يبقى لنا سوى المواجهة" (78)، وذلك إلى جانب استخدامه ضمير المخاطب "أنت"، في صوغه لمقاطع الحوار الداخلي مما يكثف البعد الذاتي للخطاب السردية/عامّة والرؤية السردية خاصة، كما في قوله: "وكم هاجت رغبتك أحتاج فيها ثغور جسدها، وطوح

السارد/وصوته محور الرواية، إذ بدون سارد لا توجد رواية" (71)، كما أن بدونه يبقى الخطاب السردية في حالة احتمال، ولن يتحول لحقيقة مادامنا لا نستطيع تصوّر حكاية بدون سارد" (72).

غير أن ما يجدر الإلماع إليه- في هذا السياق- هو أن "السارد ليس أبدا الكاتب، ولكنه دور مخلوق ومثّل من طرف الكاتب. شخصية من خيال مسخ فيها الكاتب" (73). فيكون تبعا لذلك تلك الشخصية التي يتوسل بها المؤلف لتشكيل عالمه الحكائي.

وتتميز بنية الخطاب السردية لرواية: تماشخت دم النسيان، بقيامها على نوعين من الرؤية السردية، تتجاوزان وتتخللان وتترواحان داخل أنساق الخطاب: أولهما الرؤية من الخلف، ولإجربة رأو كلاسيكي عليم، يعكس انفصال الكاتب عن شخصياته، ليس من أجل رؤيتها من الخارج، رؤية حركاتها والإستمتاع إلى أقوالها، ولكن من أجل أن نعبر رؤيته موضوعية ومباشرة لحياة شخصياته النفسية" (74). ويصوغ حكيه بضمير الغائب من خلال تركيزه على الشخصية المركزية للرواية. وهي شخصية كريم. ونمثل لهذا النوع من الرؤية السردية، بهذا المقطع: "وجد نفسه في المراء يصوبا، كأن حركة المنتظرين المحموعة لا تشملها، وفي الظهر برودة تجتاحه إلى قفاه، وفي مشمة وقف متمسكا ذاته في فراغ من حوله يمدّ بلا نهاية" (75).

أما ثانيتهما فهي الرؤية مع التي تهيم على الخطاب السردية. وهي نفس رؤية

على فعل التذكّر في استعادة مراحل من تاريخ أثناء الوجودي الذي يتعلّق وأثناء الجماعي لتاريخ الجزائر الحديث والمعاصر، ممّا يكشف عن تعالّق الميثاقين الروائي/التخييلي، والسيرداتي/المرجعي، وتفاعلهما في تشكيل عوالم الحكّي. كما يكرس تعدّد صيغ الخطاب وتوّع أنساقها هذا الطابع الحدائي، حيث أنتج تنوّع الصيغ خطابات متعدّدة يتقاطع فيها الذاتي والموضوعي، للروائي والتاريخي، المتخيّل والمرجعي، الواقعي والمعجّبي، الشعري والصوفي. وهي خطابات أغنت بنية خطاب هذه الرواية جمالياً ودلالياً وشكلت تنويعات له. وقد تجلّت في ثلاثة أنماط من الصيغة هي: الخطاب الممرود، والخطاب الممروض، والخطاب المنقول، مع للخطاب الممرود الذاتي باعتبار اشتغال الكاتب المكتّبة على الذاكرة فضلاً عن كون الذات تشكّل موضوع التنبير والسرد في أن. وقد وسم للتعدّد والتداخل للرواية السردية التي انبثت على نوع من المروحة بين الرؤية من الخلف، والرؤية مع، وإن هيمنت هذه الأخيرة فبسبب هيمنة شخصية كريم، تمارس التنبير والسرد معاً، فضلاً عن تشكيلها الموضوع الأساسي لكل منهما.

كلّ هذا، يكشف أنّ جماليات بنية الخطاب السردية لرواية "تماسخت"، لاكتّاس على منطق التعاقب وإلّا على منطق يستمدّ نظامه من فرضاء السردية، علامة دالة على فرضي جزائر التّصعّبات، وقد ساندتها لجوء الفتنة، ومناخات المحنة.

الهوامش:

حصولها المرابطة فيها دون شرف دم الخطيئة المقدّس. فقدّمت عيناها مراسم الإجلال لنظركك النشوي بمذلق دم التفاحة.. ثمّ أغمضت لك لسيّان لم اللدعة لذة الإختراق" (79).

وتتداخل هذه الضمائر السردية: أنا/نحن/أنت في مقاطع كثيرة لتكشف أنّ الناطم والمثير للسرد ولحد: "هو كريم، ولأنّ ما يتغيّر هو السرد والتنبير. وهو ما نمثّل له بهذا المقطع: "أنا تخجلني، كلما بحثت عنك لأراك من خلالي عكستني بوجه كالج وملاح منزهة، فتضحك مني هازئاً ولا تأخذك شفقة بي..." (80).

وقد أنتجت هاتان الرويتان السرديتان: من الخلف، ومع "نوعين من الخطاب السردية: خارجي للأولي، ودخلي للثانية، يتجاوران ويتباينان، ويتماثلان، لكون الشخصية المركزية التي تمارس الكتابة، وبالأساس الرواية، ومن خلالها نتعرف على وجوانب مهمة من قصة حياتها، سواء عندما تركز على ذاتها أو على محيطها، باعتبار تفاعل هذين العنصرين في عملية الكتابة وتكاملها.

وقد أسهم هذا التعدّد في الرويات والأصوات السردية إلى حدّ كبير في جعل الحكّي يقدّم لنا من الداخل، كما أنّه أضفى على بنية الخطاب السردية لهذه الرواية قيمة جمالية.

تتميّز بنية الخطاب السردية لرواية "تماسخت دم النسيان"، للكاتب الحبيب السائح بطابعها الحدائي الذي تجلّى في تعدّد الأزمنة وتداخل أنساقها، وإن كانت الهيمنة للزمن الاستذكاري بسبب اشتغال الكاتب

9) انظر: الشكلايون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، الطبعة الأولى، 1982، توماشيفسك: نظرية الأعراس، ص180.

10) Tzevetan Todorov : Les catégories du récit littéraire, in communications, n° 1966, p165.

11) سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي،... سبق ذكره، ص33.

12) Gérard Genette : Discours du récit, in Figures III, ...p74.

13) آلان روب غريبة: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى ابراهيم مصطفى، وانظر كذلك:

R.Bournef-R. Ouellet : L' univers du roman, ed. Puf, Paris, p128

14) انظر قائمة بأهم البحوث التي أنجزت حول الزمن الروائي في اللغات الفرنسية والإنجليزية والألمانية والرومانية ضمن بحث:

Tzevetan Todorov : Qu' est ce que le structuralisme ? In Poétique, p53. 1968Ed. Seuil, Paris.

وكذلك كتابي:

- برسي لوبيوك: صمتة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1981.

- مورا يدين: بناء الرواية، ترجمة ابراهيم الصيرفي، القاهرة، دار المصرية للتأليف والترجمة، (د-ت).

15) انظر على سبيل الذكر لا الحصر:

Bakhtine Mikhail : La poétique de Dostoivski, traduit par Isabelle Kolitcheff, Paris, ed.le Seuil, 1970.

Propp Vlademir : Morphologie du conte, traduit par Todorov et autres, Paris, ed. le Seuil, 1965.

(*) قدم هذا البحث ضمن فعاليات الملتقى الدولي الأول لتحليل الخطاب الذي نظمته كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة ورقلة، الجزائر، أيام 11-12-13 مارس 2003، وقد نشر بمجلة "عمان"، "الأردن"، عدد 99-2003.

1) الحبيب السائح: تمايخت دم النسيان، دار القصة للنشر، الجزائر 2002-254ص.

2) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1989-22ص وإمزيد التمسق في نظريات الخطاب، وما أبلت عليه من مقاربات مفهومية، يمكن الرجوع إلى المراجع النقدية التالية:

-Tzevetan Todorov : les catégories du récit littéraire, in communications, n°8, 1966

-Gérard Genette : Discours du récit, in figures III, ed. Seuil, Paris, 1972.

-D.Marnigneau ; initiation aux méthodes des discours, ed. hachette Université, Paris, 1976.

-Jean Caron : Les régulation du discours, PUF, Paris, 1983.

-Gérard Genette : Nouveau discours du récit, ed. Seuil, Paris, 1983.

3) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشيريس، الدار البيضاء، ط1، 1985-ص32.

4) Gérard Genette : Figures II ; ed. Seuil Paris. 1972, pp10-11.

5) Tzevetan Todorov : Poétique, ed. Seuil, Paris, Points, 1973, p.25-26

6) Ibid : p19.

7) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،... سبق ذكره، ص7.

8) المراجع نفسه: ص46

29) حسن بحروي: شبه شكل الروائي، ص 33.

Genette(Derard) : Figures III, p82.

30) حسن بحروي: شبه شكل الروائي، ص 133.

31) Fritsvelt : Essai de topologie narrative, Paris, ed. José Corti, 1981, p54.

32) الحبيب السنجي: مسحة، ص 20.

33) الرواية، ص 45.

34) الرواية، ص 152.

16) Todorov (Tzevetan) : Poétique, Paris, ed. le Seuil, point, 1973, p82.

17) Romanistes Russes : Théorie de la littérature, Paris, ed. le Seuil, pp267-268.

18) Ibid, pp267-268.

19) Barthes Roland : Le degré zéro de l'écriture, Paris, ed. le Seuil, 1953, pp25-26.

والمطر: حسن بحروي: شبه شكل الروائي، ص 111.

20) المرجع السابق، ص 111.

21) Butour (Michael) : Essais sur le roman, Paris, ed. Gallimard.

Todorov (Tzevetan) : Les catégories du récit littéraire, in Communications, n°8, 1966, p139.

والمطر: حسن بحروي: شبه شكل الروائي، ص 111. <http://www.leheta.sakhr.com>

22) حسن بحروي: شبه شكل الروائي، ص 195.

42) C.Cerbat. Oreschions énonciation de la subjectivité dans le langage, Paris Armand Colin, 1980, p118.

والمطر كذلك:

Coquet (J Claude) : les modalités du discours, in « langages, n°43, 1976, p64 ».

43) Todorov (Tzevetan) : Les catégories du récit littéraire, in communication, n 8, 1966, p149.

المطر كذلك:

Todorov (Tzevetan) : Littératures et signe, Paris. Larousse, 1967, p83.

24) المطر: Todorov (Tzevetan) : Poétique, Paris, ed. le Seuil, point, 1973, pp53-54-55.

حسن بحروي: شبه شكل الروائي، ص 115.

25) Genette(Derard) : Figures III, Paris, ed. le Seuil, 1972.

26) حسن بحروي: شبه شكل الروائي، ص 119.

27) الحبيب السنجي: مسحة...، ص 253.

28) الرواية، ص 19.

- 67) الرواية: ص 13
- 68) الرواية: ص 20
- 69) يمكن الإشارة إلى أبرز الدراسات النقدية التي تناولت مفهوم الرؤية السردية أو وجهة النظر، فيما يلي:
- * Bourneuf/Ouellet; L'univers du roman, ed. Puf, Paris, 1981.
- * F.V. Rossum-Gyüm: Point de vue en perspective narrative, in Poétique, n°4, 1970.
- * J. Linvelt: Essai de typologie narrative, ed. José Corti, Paris, 1981.
- * W. Bocht: Distance et points de vue in poétique du récit: Seuil/Points, Paris, 1977.
- * T. Todorov: Les catégories du récit littéraire, in communication, n°8, 1966.
- * Littérature et signification, ed. Larousse, Paris, 1967.
- * Gérard Ganette: Figures III, Seuil/Coll. Poétique, 1972.
- * بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة، عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، 1981.
- 70) انظر: سعيد قطين: تحليل الخطاب الروائي... سبق ذكره، ص 70.
- 71) عبد الحميد عقار: وضع السارد في الرواية بالمغرب، مجلة دراسات أدبية ولسانية، العدد الأول، 1985، ص 24.
- 72) Françoise Van Rossum, Guyon: Critique du roman, ed. Gallimard, Paris p101.
- 73) W. Kayser: Qui raconte le roma, in Poétique du récit, ed. Points Paris, p71.
- 74) سعيد قطين: تحليل الخطاب الروائي... ص 289
- Poétique, Paris, ed. le Seuil/Point, 1973, p19
- 44) سعيد قطين: تحليل الخطاب الروائي... ص 197.
- 45) المرجع نفسه
- 46) المرجع نفسه
- 47) الحبيب السائح: تماشخت... ص 5
- 48) الرواية: ص 254
- 49) الرواية: ص 27
- 50) سعيد قطين: تحليل الخطاب الروائي... ص 197
- 51) الحبيب السائح: تماشخت... ص 202
- 52) سعيد قطين: تحليل الخطاب الروائي... ص 197
- 53) الحبيب السائح: تماشخت... ص 243
- 54) سعيد قطين: تحليل الخطاب الروائي... ص 197
- 55) الحبيب السائح: تماشخت... ص 13
- 56) سعيد قطين: تحليل الخطاب الروائي... ص 198
- 57) الحبيب السائح: تماشخت... ص 20
- 58) الرواية: ص 38
- 59) الرواية: انظر الصفحات 45-74-75-144
- 60) الرواية: ص 152
- 61) للرواية: ص 184
- 62) للرواية: ص 143
- 63) للرواية: ص 114
- 64) الرواية: ص 179
- 65) الرواية: ص 144
- 66) الرواية: ص 123

(79) الرواية: ص 43
(80) الرواية: ص 14-15.

(75) الحبيب السائح: تمايخت، ص 21
(76) عبد العالي بوطيط: مفهوم الرواية السردية
في الخطاب الروائي، مجلة، فصول، عند خاص:
رأس الرواية، المجلد 11، العدد الرابع، شتاء، 1993
ص 172

(77) الحبيب السائح: تمايخت، ص 10
(78) الرواية: ص 24



عمر بلقنعي

استراتيجية الاستلزام في انفتاح النص الروائي

"رمل المايا" أنموذجا

المقدمة:

إن النثر الممتلئ بالمتنالية التي قصمت ظهر الأمة العربية، جعلت المتلقي العرب يشعرون بخيبة أمل مريرة، لما تنصف به هذه النثر من تكثر.

هزائم ثقافية، وسياسية، وعسكرية، إنها هزائم حصارية شاملة، ومن ثم أدركوا أن العودة إلى التاريخ، ضرورة لا بد منها، وبات استنطاق التراث حاجة ملحة، فاستنطقوه، وسألوه، وسألوها معه الذات العربية وسبروا أعوارها، ومكاس قوتها وضعفها، إنهم فتشوا في الماضي، انطلاقاً من الحاضر، فوضعوا أيديهم على مكن الداء المؤلم. ألم حرج الأمة العربية للفاثر حتى العظم. وانطلاقاً من هذا المفهوم، جاءت رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" للأعرج واسيني، لمحاولة إكمال الحكاية، وكشف المسكوت عنه.

فانطق "دنيا زاد" المارد الوحيد الذي يمكنه قول الحقيقة، بعدما فشلت شهرزاد في سردها، لأن سردها الحقائق بغضب الملك، ومن ثم يأمر بقتلها، وينفرض عقد السرد، "دنيا زاد، نقاحة الكتب الممنوعة ولبوءة المدن الشرسة، كانت تعرف السر ألوهاج... (1)".

إن "واسيني" لم يعد كتابة "ألف ليلة وليلة" بقدر ما اتخذها كاستراتيجية للعلمية السردية، التي أنكت في النص السردية حركية رهيبية، أقل ما يقال عنها أنها انشطارية، جعلت النص يكسر قيود الاتحباس، ويستعيد قوته السردية من جديد، ليكمل للمسير ويتوالد نثراً بالدلالات، مسجلاً لجملة من العلاقات، ولقيني الموسوي - نصية المختلفة.

1- استلهام البنية السردية لألف ليلة وليلة:

حافظت رواية "قاجعة الليلة السابعة بعد الألف" على البنية السردية لألف ليلة وليلة. وتركزت مادة الحكى، باستثناء إعادة سردها لحكاية "معروف الإسكافي" تتكلف الرواية كآلف ليلة وليلة من حكاية إبطارية. تضم حكايات ثانوية، فتمة راو مفارق لمرؤية وهو دنيا زاد التي تتخصص دور شهرزاد، بوصفها رواية لكل الحكايات. وشمة أيضا مروى له، هو شهریار بن المقنن بالله، صنو شهریار، وحفيده. وقد تولد عن الحكاية الإبطارية التي حافظت عليها الرواية حكايات ثانوية كثيرة، كحكاية البشير المورسكي، وابن رشد، والحلاج ومقطوط غرلطة، وأبي الغفاري، وبوذران القلعي... الخ.

إن الليلة السابعة بعد الألف، التي تسرد للرواية ما حدث فيها، تشبه إحدى ليلي ألف ليلة وليلة، من حيث كونها حكايات كثيرة مثل (دنيا زاد تروي لشهریار بن المقنن أربع عشرة حكاية، المورسكي يروي حكاية البشير، البشير يروي حكاية حمود الإشبيلية، البشير يروي حكاية صلب الحلاج، البشير يروي حكاية ابن رشد، البشير يروي حكاية أبي زر الغفاري مع معاوية بن أبي سفيان، البشير يروي حكاية أهل الكهف، الراعي يروي حكاية الخضر، المجنوب يروي حكاية البشير، المجنوب يروي حكاية ماريانا، ماريوشا تروي حكاية بوذران القلعي،

مخطيء من يعتقد أن الأحداث انتهت بانتهاء الليلة الواحدة بعد الألف. ومخطيء كذلك من يظن أن الملك شهریار قد أشبع رغبته من الاستماع إلى القصص.

من هنا نجح الأعرج واسيني في نفخ الحياة في نصه السردي الحديث، عندما جعل شهریار يطالب بأكمل الحكاية، بل ويلج في الطلب عليها، شرط أن تكون هذه الحكاية غير التي روتها شهرزاد، فهو يقول لدنيا زاد "أحك ولا تكرري ما قلته لليلة وهي تحاول أن تتخذ رأسها من السيف الذي أتمته أعناق بيت الحريم ونساء الحر ملك. شهرزاد كانت دابة الغواية وسالفي كان الأحبية السخيفة، أحك" (2).

إن "واسيني" في هذه الرواية يتكلم على استراتيجية "الاستلهام" لا لبعيد سرد أحداث تاريخية، بل لإنتاج بنية اجتماعية وسياسية وثقافية من خلال تشابه السياق الذي أنتج فيه للنص الروائي الجديد، بسياقات عربية قديمة، أنتجت فيها نصوص إبداعية. ومن ثم كان "الاستلهام" بشكل انفتاحا للنص السردي الجديد، على النص القديم، منتجا بنية نصية جديدة تقوم على نقد السائد كتابيا، وعلى التاريخ والوعي.

ولكي نتجلى لنا هذه الاستراتيجية "الاستلهام" في رواية "زمل العالما" جيدا، ونقف على ثمار هذه الاستراتيجية، ونمسك بخيوطها ومن ثم الظفر بمعرفة ما استفاد منه نص واسيني، وجب علينا رصد محطات هذا الاستلهام في الرواية.

خيوطها إلى الراوي الرئيسي رغم تعدد الرواة داخل النص الروائي.

وهكذا، فإن القاص المتأخر في الزمن يريد أن يحطم هذا السابق، بإنشاء نص جديد، يستولي به على جمهور هذا النص، ويريد أن يصبح هو بديلاً لشهرزاد. ويتخلص من قلق التأثير الذي يشعر به... فتتسبب العلاقة الجديدة. علاقة التوالد التي تعلق فيها القاص بالنص الأصلي، لكنه يغير ويبدل فيه⁽⁴⁾.

2. استلهم الشخصية الحكائية:

يلاحظ الباحث وجود طريقتي لاستلهم الشخصية الحكائية. فإما أن يحول الروائي الشخصية الحكائية إلى شخصية روائية، فيقتل الشخصية الحكائية من المرد الروائي إلى المرد الروائي، حاملاً معها اسمها الشخصي، وملامحها الرئيسية، وإما أن يغير الكاتب وصفاتها، فتستبدل بدخل المرد الروائي في صفات جديدة، تصور في ضوئها شخصية بطل الرواية يرمز البشير المورسكي بطل الرواية، لواسيني الأعرج المناضل الثوري. فهو يتقاطع مع الشخصيات الثورية في التاريخ العربي، كشخصية لين رشد، وشخصية أبي ذر الغفاري وشخصية الحلاج. كما يتقاطع مع بطل الحكاية على مستوى الخيال، وهكذا تبدو شخصية البشير المورسكي محددة ببعدين: بعد واقعي يتجلى في الشخصيات التاريخية، وبعد خيالي، سنكشف عنه بعد قليل الأمر الذي يدل على

ماريوشا تروي حكاية المجنوب، المجنوب يروي حكاية عمي الطاووس).

يشير ما سبق إلى أحد مظاهر المرد في ألف ليلة وليلة، وهو تعدد الرواة، والمروي والمروي له، ويضاف إلى ذلك المظهر المردى الحكائي، هي التعدد على مستوى الراوي فقط، وبقاء المروي مفرداً. فحكاية المورسكي وهي الحكاية الرئيسية التي تولدت عنها الحكايات الأخرى، يرويها رواة متعددون، كالمجنوب الذي يروي حكاية البشير عن أحد القولين، والعماء السبعة، والرجل ذي اللحية، وماريوشا والراعي، والبشير نفسه الذي روى قصداً من حكاياته.

إن استلهم البنية السردية لألف ليلة وليلة جعل للنص الروائي إيفتاج على مسارات سردية مختلفة، نهضت من خلالها جملة من الحكايات الثانوية داخل البنية الإطارية. هذه الحكايات التي أدت إلى إنتاج دلالات جديدة، وقيم جمالية ما كان النص لينتجها لولا هذه الاستراتيجية فإنتاج النص بشكل مختلف عن إعادة الإنتاج يسهم بشكل كبير في جعل النص مفتوحاً على الإنتاج الدلالي والجماعي⁽³⁾.

لقد أعطت استراتيجية استلهم البنية السردية لألف ليلة وليلة في رواية لاسيني قدرة سردية طويلة النفس تمثلت في تولد الحكايات داخل إطار رئيسي يؤدي في مجملها إلى الحكاية المركزية، وتعود كل

لها" (6). ولذا انصب اهتمام السرد على أفعالها، أكثر من الإهتمام بمظهرها الخارجي.

إن ما يسوغ تصوير شخصية "البشير" للمورسكي" في ضوء بطل الحكاية هو أن هذه الشخصية مجرد فكرة. وهذا ما عبر عنه "البشير" نفسه حين قال: "لما أنا ف... لمست شيئا سوى ذكره لا تباع ولا تشتري أياها المداة" (7).

"إن البطل الخرافي يعيش حلما متواصلًا. ولا يصح بالزمن الذي يترك أثره في الأشياء المحيطة به، فيرحل إلى لمسة بعيدة في مسالك نائية، ويبحر في بحار مجهولة، ويمرر أو يمرر، ويحب ويتزوج، ثم يعود إلى مسقط رأسه كأن الزمن لم يؤثر فيه" (8)، ينطبق هذا القول على "البشير المورسكي" الذي يشبه البطل الخرافي، من حيث عدم تأثير الزمن فيه فقد عاش في الكهف ثلاثة قرون ونصف، ثم بعث من جديد "سأله شهربار بنوع من الخبث الظاهر. تقول يا سيدي، البشير أنك مورسكي، نعم يا سيدي، أجاب البشير بدون أي تفكير. واصل الحكيم، وتقول أنك قادم من الأندلس، وأنت كنت تعيش في غرناطة قبل ثلاثة قرون، ايتسم البشير. نعم لقد غادرته سنة 1687. أنا لا أضيع للتواريخ يا سيدي، لكن يا البشير، أضاف شهربار بن المقنن نحن في سنة 1987. والسنة تكاد تنقضي. أعرف يا سيدي!! هكذا قيل لي. لكن لم أشعر بأي فارق بين

تدخل الواقع والحكاية.

يشبه المورسكي بطل حكاية السندباد من حيث التعرض أثناء الرحلة إلى شتى أنواع المصاعب والعقبات، ثم ظهور المساعد في اللحظة المناسبة، وتقديم العون للبطل الذي ينجو من مأزق ليقع في آخر وهكذا.

لقد اضطر المورسكي إلى مغادرة غرناطة، موطنه الأصلي، تحت ضغط محاكم التفتيش، وملاحقتها الناس، حيث تعرض لمخاطر كثيرة كمحاولة "المارانوس اليهودي" قتله وتعرض بعد انتصاره على المارانوس لمحاولة قتل من رجلين ضخمين من أنصار المارانوس. ولكن الرجل المثلث "المساعد" ينقذه في الوقت المناسب، ويقدم له خشبة ليركبها ويغادر السفينة ليصل إلى شاطئ مهجور يساعد السمكة الذهبية، كما هو الحال في الحكايات الخرافية.

من الواضح أن الوحدة السردية السابقة المتعلقة برحلة المورسكي، التي بدأت من غرناطة وانتهت على الشاطئ، تشبه كثيرا ما يتعرض له بطل الحكاية من مخاطر تنتهي بالنجاة بفضل ظهور المساعد أو المنقذ" (5).

إن شخصية المورسكي، بسبب تدخلها مع شخصيات كثيرة، أقرب إلى الشخصية المعنوية كما حددها "غريماس"، أي أنها الشخصية التي تتخذ مفهومًا جديدًا يهتم بالآدوار. ولا يهتم بالذوات المنجزة

بصحب الرولي- تشبه قامة ملوك هذا العصر(11).

ويقول البشير المورسكي بعد سماعه قصة سيدنا الخضر من الراعي: "ما الذي يغير من الزمن القديم حتى الآن. ما الفرق بينه وبين محاكم التفتيش المقدس في وظيفة الموت التي يمارسها كل واحد؟؟ إيزابلا كانت لا تنكس إلا روائح الموت، فرديناند كان ينام على جلود المارانوس والمورسكيين.

ما الذي تغير؟؟ نفس الأكاصيص ونفس الأحبيات، ونفس العقليّة الغائبة بين غرناطة ونوميدا- لمدوكال خيط من الدم خطه محمد الصغير (أبو عبد الله)(12). وإذا كان أبو عبد الله محمد الصغير باع غرناطة للقشتاليين، لقاء جسد إيزابلا والقشتاليات. فإن الحاضر ليس بأفضل من الماضي، وما حدث في الماضي يستمر في الحاضر. فهامي البلاد تسلم من جديد في العصر الراهن لبني كلبون "قوم قادمون من الشمال، يأكلون الحجر والتراب، الأخضر واليابس، الثور والفرح، يزرعون الموت في المدن الهادئة، والظلام في أحشاء النساء...(13). ولا يختلف الحكيم شهر بار بن المقتر بالله. حاكم جملكية نوميدا لمدوكال عن أجداده، فهو خائن مثلهم، وصورة طبق الأصل عنهم، إنه عميل أجنبي، يضلل الشعب، ويزيف الحقائق.

إن ما شهده الماضي من صراع على السلطة بين الآباء والأبناء والأحفاد، يستمر

هذا العصر وذلك(9).

إن رواية "الجامعة الليلة السابعة بعد الألف" لم تقدم بطلا خرافيا كما هو في الحكاية الشعبية، بل استعانت بالبطل الخرافي لتصوير شخصية البطل المغموسة في التاريخ والواقع والموزعة بين الخرافة والحقيقة. فالاعتماد على هذه الإشارات التاريخية. وذات المرجعية الواقعية يقدم ضمن بنية روائية متخيلة. إن العلاقة تبعاً لذلك تأخذ علاقة جدلية بين المتخيل والواقعي، وضمن هذه العلاقة يبنى النص وينتج دلالته الفكرية والفنية معا(10).

3- استلهم أحداث السقوط:

تسرد رواية "جامعة الليلة السابعة بعد الألف" أحداث السقوط في التاريخ العربي، التي تبدأ -حسب الرولي- من "الحاكم الرابع عثمان بن عفان. وتنتهي بالعصر الحديث، الذي يشهد تسلط -بني كلبون" على البلاد. وتعرض للرواية لإجهاضات المحاولات الثورية التي قام بها أبو زر الغفاري، وابن رشد، بالإضافة إلى سرد أحداث سقوط غرناطة. التعذيب الذي تعرض له الناس على أيدي محاكم التفتيش في الأندلس، بعد سقوط الحكم العربي. لقد استلهمت الرواية أحداث السقوط في التاريخ العربي، لتؤكد أن الحاضر المعيش -حاضر- جملكة "نوميدا لمدوكال" ليس إلا امتدادا للتاريخ العربي في جانبه المظلم، جانب القهر والاستغلال والظلم والتسلط. إن قامة الحاكم الرابع عثمان بن عفان -

يستفيد "واسيني" من قصة أهل الكهف في بناء أحداث قصة "المورسيكي" بطل الرواية، ويخرج به في أحداث تشبه الأحداث التي نجدها في قصة أهل الكهف.

فاليشير المورسيكي -قبل المجيء إلى الكهف- كان يعيش في حي البيازين -أحد أحياء غرناطة. وحين بدأت محاكم التفتيش بملاحقة المورسيكيين هرب من الحي، متوجها إلى "الماريا" ثم غادرها إلى بلاد أخرى. وخلال رحلته تعرض إلى مخاطر جمة، ولكنه نجا منها بأعجوبة. ثم قذفه الأمواج إلى شاطئ مهجور. حيث عثر عليه الحكماء السبعة، وحملوه إلى كهف قديم، وطلبوا منه أن يبقى فيه حتى يحين موعد خروجه منه. استيقظ بعد ثلاثة قرون ونيف، وخرج من الكهف، فوجد بانتظاره راعيا أحذه إلى جملكية "توميدالوكال" التي يحكمها شهريار بن المقنن بالله.

يتضح أن "واسيني" يبني قصته على الوحدات السردية الأساسية في قصة أهل الكهف وذلك بالنظر إلى ما ذهب إليه "رولان بارت" من ضرورة تقسيم القصة إلى وحدات بالإستناد إلى الوظائف(15).

وردت القصص في القرآن الكريم لتقديم الموعظة والإعتبار بما حدث للأقوام السابقة، لذا تميزت هذه القصص بأنها أقرب إلى الأخبار والتاريخ منها إلى القصة الفنية(16)، ومال السرد القرآني نتيجة لذلك إلى الإيجاز والتكثيف وعدم الإطالة، لما السرد الروائي فقد عني بالتصيلات،

في الحاضر فيقتل "عمر الزمان" أباه شهريار بن المقنن بالله، ويعتلي العرش بمساعدة الأجانب، وقد عبر البشر المورسيكي عن الفترة المظلمة في التاريخ العربي بقوله "كان يصرخ "الحلاج"، وكانو يبيعون للبلاد للأتراك والفرس. قالوا. خذوا البلاد وأعطونا الذهب والكرسي والغلمان، ولا تخلصوا عنا الحكم، لكنهم في لحظة الهوس بدأوا يأكلون رؤوسهم الواحد تلو الآخر. المعتصم، المتوكل، المنصور، قتل أباه واعتلى خلاعة الكرسي، وانتهى مسموما، المستعين... المهدي، المعتمد، الموفق، المعتضد، المقنن أحد الأجداد الذي ما يزال دمه يسير في وجوه حكام هذا الزمن الأرقط. في قلب كل واحد منهم المقنن القاهر الأوج الذي انتهى في كيس قمامة. تركوهم يتقاتلون ليرموه في أقرب مزبلة على أطراف بغداد واتسعلوا النار في المدينة والعياد. القلة التي صرخت في المدينة. نفيت خارج الأسوار، وقتلت في الفلوات دهسا بالجياد، أو دفنت حية عارية، أو صلبت يا سيدي العظيم(14).

لقد استحضرت الكاتب شخصية عاشت في الماضي وجعلها تعيش في الحاضر، لإظهار امتداد الماضي إلى الحاضر، مستفيدا من قصة أهل الكهف التي اتخذها أداة فنية لتحقيق غايته.

4- استلهام القصة الدينية:

5- استلهام الفكر الديني:

- استلهام فكرة المخلص:

لعل الدافع إلى استلهام فكرة المخلص عن طريق إسقاط شخصية للمخلص على شخصية بطل الرواية هو تصوير الروائي "واسيني" لمجتمع يعج بالفساد والاضطهاد والظلم. مما استدعى ظهور المخلص الذي تبنى عليه الجماعة آمالاً كبيرة، وتتطلع إليه على أنه رجاؤها في الخلاص من الظلم والاضطهاد. إن السر لأمم الشعب في الخلاص -لذا فإن ظهوره كان أشبه بظهور الأنبياء والقديسين والأولياء. ولقد مهد "واسيني" لظهوره بالحديث عن الفترة التي سبقت ظهور الموريسكي، ولنتظار الناس الطويل له، وتلهفهم على خروجه.

فالبشير /الموريسكي قاده "الحكماء السبعة" إلى الكهف، ووضعوه هناك وقالوا له "تم وحين تستيقظ انتزع الصخرة الكبيرة من العمر، وستجد من يقولك إلى المدينة، ويفتح أمامك أبواب المستحيل" (19).

وحين خرج من الكهف أخبره "لراعي" بأن الناس ينتظرون قدومه منذ أكثر من ثلاثة قرون (20)، وأن صفاته جاءت موافقة لما ذكرته كتب الأولين والفقهاء ونوا العلم المكين (21)، إنه المخلص ومنقذ الأمة من الظلم والاستبداد. إن ظهور البشير الموريسكي في المدينة لم يعد الأمل في الحرية والإنعتاق للناس فقط، بل أعاده للنص السردي كذلك حيث يعجبه تتواصل الحكاية، وتنتفتح على انعطافات

ورصد تفاصيل الحدث بدقة، معتمداً في ذلك الخيال الذي مد الأحداث بالحركة، وولد أحداثاً جديدة. وأفعالا سردية أخرى. وقد ارتكز السرد الروائي المشترك أي الذي يروي بضمير المتكلم، وبشكل شخصية محورية (17).

ترتكز طريقة استلهام الرواية للقصة الدينية إلى الاختلاف والمثابرة، فالبشير الموريسكي يختلف عن أهل الكهف في أنه أثناء نومه حلم بما حدث في الليلة السابعة بعد الألف، التي تضمنت أحداث سقوطه في التاريخ العربي. "سقوط غرناطة ونفي ابن رشد، ولبي نر الغفاري، وصلب الحلاج".

يقول الموريسكي "ما وقع لي ليس بعيداً عما حدث لأهل الكهف، الفارق بيننا هو أن نومتهم استمرت هادئة حتى لحظة الإستيقاظ، بينما ما حدث لي، هو بعيد عن هذا كله. فقد عشت جحيماً مخيفاً طوال الليلة السابقة التي لا أعلم كم دامت قبل أن تنطفئ" (18).

أما المثابرة بين القصتين فتصل إلى حد التداخل أحياناً، وذلك عن طريق استخدام إشارات تشي بين القصتين، كقول الحكماء السبعة بأن الكلب الذي كان ينتظر البشير أن بناء الحدث الروائي المتمركز على الصراع بين الخير والشر، قد شيد على المفصل الرئيسية للقصة الدينية، بهدف إظهار أن التاريخ البشري ليس إلا تاريخ صراع بين قوى الخير وقوى الشر.

سردية كثيرة.

إلى الكهف. وهناك جعله ينال فترة طويلة من الزمن حلم خلالها بأحداث السقوط في التاريخ العربي. منذ نفي أبي ذر الغفاري إلى صحراء الزبدة، وحتى صلب الحجاج. بالإضافة إلى ذلك قام "البشير المورسكي" بمراد ما حدث له في الأندلس حتى خروجه منها، ولجونه إلى الكهف.

لقد استخدم الراوي ضمير المخاطب ليبين: أولها عدم معرفة صاحب الحكاية بما حدث له. فقد ظل البشير المورسكي يمراد حكاية خروجه من الأندلس مستخدماً ضمير المتكلم، حتى تقاضته الأمواج، وبعثته على الشاطئ فافقدا الوعي، فتوقف عن السرد وصرده له الراوي ما حدث له، بعد ذلك.

لما "الخلاج" فيخاطبه للراوي موضحاً له ما يجهله "وظلت يا شيخنا تتزف. ستون ربما مرت عليك ولنت نموت ونحيا، بل قرونا. نامت في ذكرك ولنت تتزف تتزف. بقيت مصلوبا على خشبة. عروقت مسحت الأرض فدخلتها إلى الأعماق. نمك من ذلك الزمن لم يبق أبداً. بقي الصفاء يملأ عينك" (24)، وثانيها الرغبة في سرد الحقيقة التي زيفها الوراقون ومؤرخو السلاطين والملوك.

فالراوي هنا يشبه -كما يقول ميشال بوتور- "المحقق البوليسي الذي يجمع كل المعلومات المتعلقة بشخص ما ليوافقه بها" (25). وهذا ما فعله "المورسكي" الذي اتهم الوراقين، وكتاب الدواوين. من أمثال الطبري تزيف الحقيقة. ثم راح يصرده

لذلك قال له "الراعي" وهو يصحبه إلى المدينة "تبضك يا سيدي العظيم يملأ أصداء المدينة بكاملها. لو تأخرت ساعة واحدة، سموت الرعية كلها...؟؟؟" (22).

لقد ظهر "البشير" بعد غروب طويل ليعيد الرواية إلى مسارها الحقيقي، بعد أن زيف الوراقون، وكتاب السلاطين والملوك التاريخ، وحقيقة ما حدث. بدأ من سقوط أبي ذر الغفاري، ومروراً بسقوط غرناطة، انتهاء بعام 1978 الذي شهد سقوط الوطن في يد "بني كلبون" على حد قوله.

6. استلهاام الشخصية التاريخية وأشكال تقديمها:

تخضع الشخصية التاريخية المستلهمة لمنطق السرد الروائي وخصائصه، فتصبح شخصية روائية، كأي شخصية أخرى، ويتم تقديمها بثلاث طرق. فإما أن تقدم بواسطة الراوي، وإما أن تقدم بواسطة الشخصيات، وإما أن تقدم بواسطة نفسها.

أ- بواسطة الشخصيات:

يستخدم ضمير المخاطب في حالتيه، أولها رفض الراوي الإقصاء عن الكلام المتعلق بالشخصية، أو عدم قدرته على الإدلاء به، وثانيها كذب المتكلم، أو محاولة إخفاء شيء ما، أو عدم معرفته ما حدث له.

لقد استخدم "واسيني" الحلم لإستحضار الشخصيات التاريخية، فنفخ بطل الرواية

حدث لأبي ذر الغفاري. وهو يعاني الموت في صحراء الزبدة التي نفي إليها. "لؤلؤة من هذا الجحيم قضيتها في خباء مهلهل منصوب على تل الزبدة... لم يكن موت الرمال أرحم من عذاب الحاكم الرابع..." (27).

يؤدي استخدام 'ضمير الغائب' إلى الفصل بين ما مضى وما هو حاضر (28). وبناء عليه تصبح الشخصية التاريخية شخصية منتمية إلى زمن مضى دون رجعة، زمن منقطع عن الحاضر انقطاعاً كاملاً. لما استخدم ضمير المتكلم فمن شأنه أن يقرب بين الزمنين الماضي والحاضر، ويجعل الشخصية حية تغادر الزمن الماضي، لتعيش في الحاضر من جديد. إن استنطاق الشخصية التاريخية في الرواية "فاجعة اللبلة السابعة بعد الألف"، ودفعها إلى "الكلام" جاء تعبيراً صادقاً على ما اكده السرد الروائي، من استمرار الماضي في الحاضر. فما حدث في الماضي يحدث في الحاضر، والسلطين والأمراء، والحكام السابقون، يخرجون من قبورهم، ويعودون إلى الحياة في شخص الحاكم الجديد.

الهوامش:

- 1- رواية الفاجعة السابعة بعد الألف، الأعرج واسيني، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص 5.
- 2- المصدر نفسه، ص 7.
- 3- انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز

الحقيقة مستخدماً ضمير المخاطب الذي يزيل الشك، ويثبت الحقائق، ويتيح مواجهة الشخصيات التي غيبها الزمن. "ماذا فعلت أيها الطبري بقلبك؟؟ لماذا جرنته من كل حنين وشوق لقد كنت ورفاقك كغيرك... كنت تظن يا أيها الطبري أن الزمن الذي يكذب دعواك لن يأتي أبداً. ها قد عدنا إليك نسأل مجلداتك التي كتبت بماء الذهب جللت بالقاطيف والمخمل الملون بالف لون ولون..." (26).

ب- بواسطة الشخصية التاريخية نفسها:

إذا كان المؤرخ في حديثه عن الشخصية التاريخية، يستخدم ضمير الغائب الذي يغيب الشخصية، ويقدمها من خلال وجهة نظر غريبة عنه، فإن بعض الروائيين سمح للشخصية التاريخية بالكلام والحوار مع الشخصيات الأخرى، ويتقدم تاريخها بنفسها. فظهرت الشخصية التاريخية في السرد الروائي. وهي تتحدث بضمير المتكلم. وهذا ما نجده في رواية "فاجعة اللبلة السابعة بعد الألف". حيث تحدث أبو ذر الغفاري عن حياته وسرد جزاء من تجربته، وما حدث له في محتته مع الخليفة عثمان ومعاوية. وقد جاء استخدام ضمير المتكلم في سرد أحداث سقوط أبي ذر الغفاري متناسبا ومبدأ السرد الروائي. وهو سرد ما سكت عنه المؤرخون، وكتاب السلطين والملوك. لذا فإن ما يسرده أبو ذر الغفاري لا يعرفه أحد غيره. ويجهله الراوي نفسه "البشير المورسكي" الذي لا يعرف بالتأكيد ما

- 16- المردية العربية، عبد الله إبراهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، ص50.
- 17- تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص287.
- 18- الرواية، ص48.
- 19- المصدر نفسه، ص20.
- 20- المصدر نفسه، ص47.
- 21- المصدر نفسه، ص53.
- 22- المصدر نفسه، ص53.
- 23- بحوث في الرواية الجديدة، ط2، ميشال بيوتور، ت فريد انطونوس، دار عويدات، بيروت، 1972، ص61.
- 24- الرواية، ص141.
- 25- بحوث في الرواية الجديدة، ص67.
- 26- الرواية، ص25.
- 27- المصدر نفسه، ص37.
- 28- بحوث في الرواية الجديدة، ص66.
- التقافي العربي، ص153.
- 4- تدخل النصوص في الرواية العربية، حسن محمد حماد، الهيئة المصرية للكتاب، ص100.
- 5- مرفولوجية القصة، ط1، فلانمير بروب، دت، عبد الكريم حسن وميمونة بن عمور، دار الشارح دمشق، ص74.
- 6- بنية النص السردي، د/حميد الحميداني، المركز الثقافي العربي، ص52.
- 7- الرواية، ص350.
- 8- السردية العربية، وعبد الله إبراهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، ص119.
- 9- الرواية، ص360.
- 10- انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص141.
- 11- الرواية، ص41.
- 12- المصدر نفسه، ص66.
- 13- المصدر نفسه، ص65.
- 14- المصدر نفسه، ص150.
- 15- مدخل إلى تحليل البنيوي للنص، ط1، رولان بارت، ت، منذر عياشي، دار الإتمام الحضاري، ص39.

النبوءة وثنائية الحلم والجنون عند أدونيس دراسة في الملامح والجذور

يعتقد أدونيس - فيما يشبه الحلم أو الهذيان - بأنه يقتضي استمرار الغيب، فتتهال عليه الحقائق الغيبية عبر اكتشافاته ذلك العالم الغيب، يقول:

أحس الغيب ينبت قريبا
خطايا - اكتشاف

وسيرى أبعد من كل درب¹

ما دام الشعر كشف وخلقاً لعالم جنلي، وتجاوزا لما هو ممكن وباحثا لما هو موصّن إمكان، وهذا مما يمنح الرؤيا الشعرية شموليتها وعذريتها، فلا ريب إذن من أن تكون هذه الرؤية نبوءية، والذي يتكفل بهذه المهمة هو الفن، في نظريته الإمامية للواقع، وهو الإنسان، ذلك لأنّ الفن بمستقبلته يعمل على تحقيق هذا المشروع النبوي لذلك نجد روجيه عارودي (Roger garodi) يقول عن خصوصية الأثر الفني "إن الأثر الفني لا يظل أنموذج علاقات إنسان عصر من عصور بالعالم الذي يعيش فيه وحسب، إنه أيضا مشروع، أو إضفاء أصامي للعالم لم يوجد بعد، لعالم هو في حال المخاض. إن للفنان الحقيقي وظيفة "نبي"، إنه أفضل من يساعد معاصريه على اختراع المستقبل²، ويأتي مفهوم أدونيس للنبوءة في سياق حديثه عن شعراء المهجر الذين سيطر الطابع النبوي أو الرسالي على نتاجهم الشعري، بدرجات متفاوتة ومن طبيعة النبوءة عند أدونيس أن تعني بالمستقبل⁽³⁾.

إن هذا التوق للمستقبل هو توق إلى الغيب، هو محاولة من المبدع لاستشفاف جملة من الممكنات، وذلك من أجل العبور إلى ما ينبغي أن يكون، وعبارة "ما ينبغي أن يكون" تحيلنا مباشرة على المستقبل حيث "نكتشف الغيب للرأي فيتلقي المعرفة، كأنما يتجسد له الغيب في شخص ينقل إليه المعرفة"⁽⁴⁾.

يلف التقارئ في هذه الدراسة النقدية عند أهم المحطات النظرية التي تلخص لنا الجهد الأدوني في التأسيس لمقولة التنبؤ وما يصاحبها من حلم وحنون دعت إليهما النظرة الأدونيسية في التأسيس لعالم الإبداع الشعري الحديث. ومن دون اغفال مجمل المؤثرات النظرية والإبداعية الغربية التي ثرت في تشكيل مفهوم النبوءة والحلم والجنون عند أدونيس.

ومن اللافت للانتباه أن تشير في هذا السياق أن هذه الدراسة ليست مجرد استنساخ أو استقصاء مجمل تلك المفاهيم الأدونيسية وإنما هي محاولة طموحة تستهدف بالأساس جمع شتات تلك النبوءات النظرية لمفهوم النبوءة والحلم والجنون وصياغتها وتوصيفها توصيفا نقديا، من شأنه أن يضيئ على تلك المفاهيم النظرية شيئا من الجدة.

(إذنا، تشاوم، تثبط) لو ترغيبا (بشرى، رؤيا، تقاؤل، تحفيز، توثب...) وهذا هو التكوين المستقبلي للنص من الخارج(7).

إن هذا التكوين المستقبلي للأدب، في ضوء ما قدمه حسين زيداني، استنادا إلى مفاهيم أدونيس السابقة، رجع إلى الهيام بالمستقبل الذي كان وسيبقى هاجس الشعراء والأدباء ورجال الأدب شبيهة بروح طاعور العالمية، الروح التي تحس بالمعلوم في المجهول، وبالمجهول في المعلوم. وهي أسئلة النص الأدبي التي لا تنتهي¹.

إن هذا التوق للمستقبل (الآتي) هو ما نلغيه عند نيتشه (Nietzsche)، الذي فهم الحياة فيها شاعريا، ويعد من أبرز الذين قدموا فهما مستقبليا للأدب حيث يقول "أنا من الأس ومن الزمن القديم، ولكن في شيئا من الغد وبمعة ومن الآتي البعيد"(8).

وحيثما تبحث عن مرجعية أدونيس في تنظيره لخاصية النبوية نلغيه قد استند إلى تلك الحركة المستقبلية التي تهدف إلى إرساء قواعد أدب مستقبلي، فموطن الفن في ظل المدرسة المستقبلية الأوروبية هو المستقبل(9). وهذا ما يجسده مفهوم أدونيس للنبوية وعبر النصوص المستشهد بها أنفا، من هذه الرؤية المستقبلية ينفذ أدونيس إلى جنون جبران، إنه النفاذ الذي ستأكد بموجبه تلك الصلة بين المستقبلية والجنون، يتضح ذلك في تناول أدونيس جنون جبران تناولاً رؤياويا مستقبليا، فالجنون عند جبران هو لتجاذب إلى عالم غريب بعيد يؤسس علاقات جديدة للإنسان مع الكون ومع الله

الشاعر في منظور أدونيس النقدي تعلق إلى ما هو ممكن، لا إلى ما هو كائن بالذي سيأتي لا بما مضى، و الممكنات فيما يرى أدونيس كاتنة في المستقبل، وهاجس المستقبل هاجس صيرورة واستباق، هاجس تحول(5).

ويتضح أكثر مفهوم النبوة عند أدونيس في تقريبه بين النبوة الإلهية والجبرانية، فالنبي في الأول ينفذ إرادة الله المسبقة الموحاة، ويعلم الناس ما أوحى له ويقنعهم به، أما جبران فيحاول على العكس، أن يفرض رؤياه الخاصة على الأحداث والأشياء، أي وحيه الخاص... فجبران يقدم مفهوما جديدا، ضمن ثراث الكتابة الأدبية العربية، للإنسان والحياة، وهو يوحى بما سيكون عليه المستقبل وهو ليس منفعا بل فعال، وهو يرى الخفي المحجوب ويلقي نداه(6). من هنا تصبح النبوة هي تنبؤا بالمستقبل، تنبؤا بالمحجوب وكشفا لخلاياه المضمره، فهي ليست عودة إلى الماضي وإنما هي قراءة للمستقبل وفي المستقبل.

إن هذه القراءة المستقبلية هي التي تمكن المعرفة الشعرية من الوصول إلى كل شيء، إلى تغيير كل شيء، إلى جعل الموجودات ناطقة، إلى إعادة ما هو موجود: في تناغم أو في تصارع كونين، وهذا ما جهل حسين زيداني يبلور مفهومه للمستقبلية في الأداء في اتجاهين: "إن المستقبلية في الأدب تتجلى في وجهتين:

الأولى هي سير النص إلى الأمام، وتلفه إلى أن يسبق صاحبه، أن يكتب النص صاحبه... والوجهة الثانية هي الاستعثار الحضاري القريب والبعيد للنص ترهيبا

الذي يحثه هذا الكهف، وأكثر ما تتحول فكرة الجنون عند أدونيس إلى جنون أدونيسي، ويتضح ذلك في المقطع التالي:

عند حبيبي

تنتهي الدنيا ويبدو كل غيب

ليس في وعيي، في حمن حياتي أي ريب (14).

هذا هو الإطار العام لفلسفة الجنون عند أدونيس، وهو الإطار الذي حول بموجبه هذه الفلسفة إلى نوع من رؤيا (الغيب) وهذه الرؤيا هي بالأساس رؤيا معرفية فيها من التجريد ما يجعل من الغيب موطن إمكان وبحث وتساؤل.

وحيثما نعود إلى ماضينا الثقافي السحيق العميق، فإننا نلقي أول ثقافة ربطت الجنون بالعقوبة- وإتيان ما لا يتأتى لأحد- هي الثقافة العربية الجاهلية التي اعترفت "الشيطان الشعري"، وفي العصر الأموي نجد الجنون كان قد ارتبط بدلالات مستقبلية مع مجائين الشعر العذري في روايتهم المعشبة ولوديتهم العريضة، فشعرهم في حد ذاته ما هو إلا ظاهرة مستقبلية منبئة عن المنحى الحضاري. وقد ارتبط الجنون في العصر العباسي عند الجاحظ بأحدث الحمقى والنوكى.

هذا ولم يرتبط الجنون بالأدب (الشعر) فحسب، بل أخذ طريقه إلى مجالات معرفية أخرى، ويتضح ذلك في اهتمامات علم النفس الإكلينيكي وعلوم الصحة النفسية "الجنون" خاصة في دراسة الوسواس المتسلطة التي تهيء لصاحبها رؤية ما لا يرى وسماع ما لا يسمع، ومن الوسواس

"لم يعد الله يجيء من الماضي، بل من المستقبل" (10).

إنها نظرة جبرانية تجسد تلك القطيعة المعرفية مع كل مفاهيم الجنون التاريخية وذلك حينما تكلم (جبران) باسم المجنون صراحة وأعلن بوضوح انتماءه وصدوره عن معرفة لم تختلف عن المعرفة التي تكلم فيها باسم "الذبي" دنيا أو باسم السحر والأسطورة في "رائس المروج" وذلك في كتابه "المجنون". ويرتبط الجنون بالمعرفة المستقبلية لذا نجد أدونيس يرى بأن الجنون هو نوع من رؤيا الغيب (11).

وهذا الغيب لا يتم إدراكه إلا عن طريق التجريد، ويوضح أدونيس سر لزوع الإنسان إلى التجريد، السر الذي يصنع من التجريد وسيلة وكهفا معرفيا للوصول إلى الغيب (12)، بيد أن طبيعة المعرفة في الجنون لا تعدو أن تكون مغلقة، فالمجنون لا يرى خارج ذاته، بل هو كرة ذات المجنون، وهو الأمر الذي جعل تلك المعرفة مغلقة- كما قلنا- وقد عبر عن ذلك أدونيس شعريا:

في داخلي تتكون

أشياء هذا العالم

وباضلعي تتكون

وياخاتمة

وهي كالماض يا للخيعة والصلاة تهون (13).

تكشف لنا فلسفة الجنون الأدونيسي بأن المعرفة الشعرية هي كهف مطلق قداس حرمة في لحظة الابتعاد عن الظل الجمالي

مخرج، ويؤخذ لذلك بفكرة المغامرة أو المخاطرة" (19) ويرتقي أدونيس بالحلم ليصل به إلى درجة النبوة، فيرى أنه ليس بين الحلم والنبوة فرق في النوع، بل في الدرجة فالنبوة كمال يحصل بالحلم أو للرؤية" (20) ويقوم جسرا بين الحلم والجنون "الحلم كالجنون، يفتح أبواب الواقع الآخر الذي هو أكثر على وجمالا من الواقع المباشر، وليست الطبيعة إلا مظهرا خارجيا" (21) وفي تحديد العلاقة بين الحلم والجنون، يقول في مقطع رسالة من قصيدته "الزمان الصغير":

البلاد التي حلمنا بها وفتحنا إليها الطريق
أفقا جرحته الجنون الخجولة
أسس في كبرياء الجنون الصديق.

ولكن الجنون، وعلى الرغم من تلك العلاقة الحميمة بينه وبين الحلم، فإنه يستقل -عند أدونيس- ليكون رافدا جديدا من روافد الإبداع عند الحدائين، ويتضح ذلك في مقاربة دخالة سعيد لقصيدة" هذا هو اسمي" لأدونيس، حيث رأت أن هذه القصيدة تعيش في مناخ الجنون أو النار، الجنون والنار بما هما سديم ونقص وحب وتحول وانبثاق، ويتعبّر آخر: ثورة تنبض بين علامات هذه القصيدة: "ما حيا كل حكمة، هذه ناري..." (22) "والم يعد غير الجنون" وتنتهي بهذه النار: "وطني هذه الشرارة، هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي..." (23) وما نلاحظه من هذه الاقتباسات أن أدونيس قد تعامل بجديّة مع مسألة نبوة الشاعر، لأنه وضع تجلياته في شكل رؤى وأحلام وحنون وتخيل، وذلك من أجل الكشف عن العالم

المألوفة التي تكاد تقع لأي إنسان إن يحس "نغمة تكور في رأسه" (15).

الجنون إذن لم يكن فكرة جديدة في النقد الحدائين، بل ترسّبت جنوره في أفق ماضينا الثقافي، وتبلورت عمليا في أحد ميلادين علم النفس، بيد أن الجنون في الفكر الأدونيسي لم يتشرب من هذه الأفق، بل استند إلى الأفق التي انفتحت عليها السريالية في هذا المجال، ويتضح ذلك في تصور أدونيس للجنون بوصفه رمزا للبحث عن هذا العالم الجديد، والشعر عند السرياليين مغامرة من أجل المعرفة، إذ جاء في البيان السريالي ليريتون عام 1924م قول مفاده لقد أصبح الشعر مرة أخرى كما أراد له رامبو أن يكون مغامرة من أجل المعرفة" (16).

ويقتفي أدونيس أثر السرياليين في تحديده ماهية الحلم في علاقته بالنبوة والجنون، حيث يذهب إلى أن الحلم نقطة لقاء بين الإنسان والمجهول، وشكل من أشكال العلاقة بين الإنسان والعالم" (17)، ويحدد ماهية الحلم فيرى أنه عملية اتحاد "بين أعلى ما في روح الإنسان وأنى ما في جسده (...)" فيه يمتزج الإنسان بالكون، وفيه يرى الإنسان ما في ظلمات العالم" (18).

إن الشيء الذي جعل أدونيس يتخذ من الحلم أداة من أدوات الحدائين هو كونه مجاوزة وهما للواقع الخارجي، ويتصور أدونيس العملية الحلمية، فيقول: "ويمسك الرائي من حيث هو رائد، سلوك من تحاضره الأسوار والحوالجز وتحول دون سيره وإطلاقه ومن هنا تتوجه طاقاته نحو هم الأسوار والحوالجز، والبحث عن

المعيش، ويستعين -كذلك- بأسطورة النار (الفينيق) ليحرق واقعا ويقم على لقاضيه واقعا آخر، ولكن الغريب في الأمر أن يؤدي هذا العبور إلى أن يضحي (ذباية) إلا إذا وضعنا فكرة اليلس الوجودي، كما أنه يستخدم الموت (لبدأ هذي الجنازة) أداة اقتحام كما فعل الوجوديون، وفي كل ذلك بنىء عن نفسية محترقة بالواقع الذي عجز عن مولجهته، إنه يبحث عن قوة خارقة قادرة على التغيير على أن يكون هو الفاعل للمغير، وأن تصل قدرته حد الاقتحام الحلم الجنون، ولقد اتخذ أدونيس من الحلم والجنون عدة له للاتحام بالغيب، لكنه الغيب الذي يسهفه على رسم الحياة الواقعية، الأمر الذي حملة على القول: (رضيت أن أحيا الأشياء) (25) كما أن الحياة ليست عشا، بل إحساسا بقيمة الأشياء، وهذا الإحساس منزع حذائي، ويشعر -كما ترى خالدة سعيد- الرؤيا أو الحلم احتجاج مستمر على واقع بات وقع قهر، وهو لذلك تصحيح سلبي لهذا الواقع الفاسد (26).

ويشير عذنان حسين قاسم إلى تأثير أدونيس بسـ. ايف بونفو (IFBONFOU) في تأكيده على دور الحلم في العلمية الإبداعية، والحلم عند بونفو ليس هلسة أو هذيانا، ولكنه يأتي بالحقائق، الأمر الذي جعله لا يوغل يقال ببرس وغيره في الأحلام، بل إنه يقترب من الواقع، وهذا يعني أن الحلم المبدع لا يغيب غيابا كلياً بل تتخلل رحلته إلى العالم الضائع أصارات بقطة، ولكن أصارات البقطة عبر جلمه لا تشير إلى تحديد الدلالات التي يعود بها من ذلك العالم، لأن الكمال لا يتحقق إلا بتوري الدلالات (27). هذه هي ثنائية الحلم

الحقيقي المسنود وتأسيس مطابقات بينه وبين العالم المرئي.

ويجتهد أدونيس نحو المزج بين الجنون من حيث كونه طاقة إبداعية من جانب، وبين معطيات الفلسفة الوجودية ونتائج بحوث علم النفس التحليلي من جانب آخر. لأنه يحاول أن يصور معاناة الفنان وعذباته مرتبطة بالمعزوفة الوجودية التي ترى أن الفرد منسحق تحت عجالت واقعه القاسي، الأمر الذي يولد في نفسه القلق والضياغ، ويؤدي ذلك بالطبع من خلال رؤية حداثية تستخدم الجنون أداة مجاوزة، للمغارة إلى الالتقاء بأفكارهم، يقول أدونيس في مقطع "قربان":

حيث عشنا- أنا الجنون الصديق

ضعت بين الشهور

فعبرت المغازة

وتركت ورائي الطريق

باسم رب يخط كتابه

في كهوف العذاب العتيق

أرفع هذا الحريق

وأضحي ذباية

باسم تلك الشمس التي نتقنم

أبدأ هذي الجنازة (24)

في هذا المقطع يتصانق أدونيس مع الجنون فيستخدمه أداة ضياغ في الزمن وعبور المكان "المغازة" والتيه (وتركت ورائي الطريق)، والعذاب، وفي ذلك نزوح نحو مقولات وجودية تركز على فردية الإنسان في مواجهة صعوبات الواقع

- (10) أنونيس: الثالث والمتحول (صدمة الحداثة)،
ص173
(11) المرجع نفسه، ص170.
(12) أنونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية
العربية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، ط1، 1985،
ص82.
(13) أنونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مج،
ص300.
(14) المرجع نفسه، ص284.
(15) ج.ب. مياوور: ميادين علم النفس، مج1،
ترجمة وإشراف يوسف مراد، دار المعارف، مصر،
ط4، 1995، ص389.
(16) مالك برانبري وماكلارن جيمس: الحداثة،
ص317.
(17) أنونيس: الثالث والمتحول (صدمة الحداثة)،
ص200.
(18) المرجع نفسه، ص200.
(19) المرجع نفسه، ص202.
(20) المرجع نفسه، ص200.
(21) المرجع نفسه، ص200.
(22) أنونيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص393.
(23) خالد سعيد: حركة الإبداع، دراسات في
الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1،
1979، ص69.
(24) أنونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مج،
ص347.
(25) المرجع نفسه، ص366.
(26) خالد سعيد: حركة الإبداع، ص105.
(27) ينظر: عدنان حسين قائم: الإبداع ومصادره
الثقافية عند أنونيس، دار العربية للنشر والتوزيع،
ط1، ص200-201.
(28) ينظر: علي جوك الطاهر: خلاصة في
مذاهب الأدب العربي، دار الولد العربي، بيروت،
ط2، 1984، ص99.

والجنون في منعطفها المريبالي، فقد تحولت
إلى ثنائية أساسية ميزة العلمية الإبداعية في
طابعها التبوئي، وقد تحولت النبوءة في
الفكر الأدونيسي من عالم الإخبار والارتفاع
والطلوع والخروج إلى عالم الغيب، وهو ما
يضيف على الشعر رؤى حداثية حاملة من
خلال ما يبثه من أسرار وأعدة.

الهوامش:

- (1) أنونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، دار
العودة، بيروت، ط4، 1985، ص119.
(2) روجيه غارودي: حوار الحضارات، ترجمة
عادل العوال، سلسلة زمني علماء، حيدلت- بيروت،
ط2، 1982، ص140.
(3) أنونيس: الثالث والمتحول (صدمة الحداثة)،
دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص163.
(4) نفس المرجع، ص166.
(5) أنونيس: مقمة للشعر العربي، دار العودة،
بيروت، ط3، 1979، ص121.
(6) أنونيس: الثالث والمتحول (صدمة الحداثة)،
ص165.
(7) حسين زيداني: "الهاجس المستعطي" في
المعرفة الشعرية (رسالة ماسنير)، معهد للغة
العربية وأدبها، معهد بائكة، 1996، ص164.
(8) فريدريك نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، ترجمة
فايكس فارس، المكتبة الأهلية، بيروت، د.ط. دت،
ص156. ثم ينظر: عبد الرحمن بدوي: في الشعر
الأوروبي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات
والنشر، بيروت، ط2، 1980، ص129-131.
(9) مالك برانبري وجيمس ماكلارن: الحداثة
(1890-1930)، ج1، ترجمة مريد حسن فوزي، دار
الأميون، بغداد، ط1، 1987، ص281.



نحو الاستشعار

الاعلام والإيديولوجيا

يعتقد كلاً من علماء الثقافة، على سبيل المثال، واحداً مما يستهدفه هذا
نشر من الإعلام، ويتناسب تهميش وإلغاء الفعل الثقافي، بأعباده
موضوعية وديمقراطية، مع توسع وتعميم الفعل الإعلامي، كوعى
مؤثر، يقره على أساس ما هو عارض، أو ما هو مزيف، ويحتل،
موقعه الذي يسمح له بالانتهاك المستمر لمقومات
ثقافته، كما هو حاصل اليوم، وبشكل استثنائي، تحت قبة ما يسمى
بالتجديد.

من السهل جداً، لا بد أن يلاحظ ما إذا كان الإعلام يحور على
موضوع، على ما إذا كان يحور على مستوى
موضوعي، بمعنى آخر: كيف يمكن أن تغير
موقفك من ذلك، فإلى أي حد يمكن أن يفضي
إلى تغيير في موقفك من الموضوع، إلى أي حد يمكن أن يسلط عليه

بالتالي على الموضوع، على ما إذا كان يحور على مستوى
موضوعي، بمعنى آخر: كيف يمكن أن تغير
موقفك من ذلك، فإلى أي حد يمكن أن يفضي
إلى تغيير في موقفك من الموضوع، إلى أي حد يمكن أن يسلط عليه

من السهل جداً، لا بد أن يلاحظ ما إذا كان الإعلام يحور على
موضوع، على ما إذا كان يحور على مستوى
موضوعي، بمعنى آخر: كيف يمكن أن تغير
موقفك من ذلك، فإلى أي حد يمكن أن يفضي
إلى تغيير في موقفك من الموضوع، إلى أي حد يمكن أن يسلط عليه

من السهل جداً، لا بد أن يلاحظ ما إذا كان الإعلام يحور على
موضوع، على ما إذا كان يحور على مستوى
موضوعي، بمعنى آخر: كيف يمكن أن تغير
موقفك من ذلك، فإلى أي حد يمكن أن يفضي
إلى تغيير في موقفك من الموضوع، إلى أي حد يمكن أن يسلط عليه

تأثيره في
موضوع، على ما إذا كان يحور على مستوى
موضوعي، بمعنى آخر: كيف يمكن أن تغير
موقفك من ذلك، فإلى أي حد يمكن أن يفضي
إلى تغيير في موقفك من الموضوع، إلى أي حد يمكن أن يسلط عليه

للإيرانية الرسمية لمساء لا تعرف التمايز أو التفاضل وسيذوب فيها التاريخ بشكل نهائي. فالقوانين الاقتصادية الرسمية تعدل من حيث دقتها وروحيتها القوانين الطبيعية! لذا فإن محاصرة ونصفيه أي وعي مفاصل لهذه الحقائق هو عمل يحمل مبرراته بذاته!

كانت ولا تزال تفتت وسائل الإعلام الربحية، بتشكيلها لمحتلفة، وبلاستند إلى تزيينها الخاص، وإلى تاريخ النظم الرسمي الذي يعتمد عليها، تعتمد التحوير الدائم ضد عدد قائم أو محتفل، فتم تغليب أسلوب التزيين والوعائية، واضرام الخبر كما لو كان مادة للبيع، وهي كل الحالات فالحر لا بد أن يلقه بوظيفة، كان يكون أداة تعمية، أو أداة احتراق، وبترولوج الهدف من ذلك من الإثارة والإطباق على وعي البشر، بين تحسوس واليزوب من الحياة، والحاسر الوحيد، من جراء ذلك، هو كل نقدية وكل شعور مسمووية.

وحيثما تطويرة الإعلام الربحية، بغدو، كما يشير غارغورال، كل ما هو معروف لغوا، لا يعني شيئا، فتعقب القصول الأربعة، لا يصرى على أية منفعة إعلامية، لأنه لا يحمل حرا إعلاميا، على العكس مما يمكن أن نرى فيه أية نظرة جمالية أو معرفية أو انتفاعية. بمعنى آخر: إن امتلاء الإعلامي يتحدد من الراوية التي ينظر فيها إلى الحدث، فالقدرة على التجنيد والدهشة هي معيار النجاح، وكما قيل، فإذا عثرَ كُتب إسائنا ما، فإن هذه الواقعة لا تحمل مادة إعلامية، ولا تتطوي على أية خصوصية، على العكس من الحالة التي يقدم إسان ما على عرض، حيث تستوي الخصوصية الإعلامية هنا، وتستقيم الإثارة، وتصيح، حينئذ، معدة للتطبيب والتصدير.

ضمن هذا السياق، يغدو خلق الشغبات والتأثيرات المطلوبة مقترنا بتراكبات من الحدة والتقنية، مثلما يعدو تميميط وعي الناس، وتجويف الذات البشرية، وتبهيم الشخصية الإنسانية في متناول اليد، فاضطراد

وكعامل شديد يحدت تفاعل الصراع الاجتماعي والسياسي، فلا هذه الأيديولوجيا محكومة، في واقع الأمر، بهدف رئيس وهو تحلل كل التمايزات والحقائق والمعلومات، إلى عتد، بضاعة، أو في الآخر، شئير ذلك دلالات وسماءات كافية لترويض كل ذلك، وبهذا المعنى تشير إلى أن المركزية هي التي يبتدئ الأيديولوجية هي التي تحمي لواقع أكثر مما تضر عنه. إن حاضرة المستوى الأيديولوجي، سواء لدى الأنظمة الرسمية أو لدى الأنظمة الاستراكية المتعددة مرودة بصمات أصل تحلل المفاعيل الإعلامية الساعية إلى نشر المعارف واستيلاء الحقائق، أما إلى طواحين الهواء وأما إلى الشفاعة. أن ليس حافيا على أحد، أنه إذا ما استقام مثل هذا الإعلام، فإنه يملك من التأثيرات ما يجعل لب المستوى الأيديولوجي مكونا أساسيا للحقيقة. فالأيديولوجيا تعبر البحر من حرر أن لا يجعلها الخير تنفجر.

من هنا يعدد المستوى الأيديولوجي التي خلق إعلام مطابق، وإذا لم يكن في مقدرة صنع ذلك فإنه يعدد إلى تنقيح ذلك المستوى ليعمل ذلك الانقاع عمل الشعاب المحيط بجزر الدوران لدى الكائن الحي، مما يترتب على مكانة المستوى الأيديولوجي في الأنظمة الاجتماعية على أنواعها.

إن الإلحاقية التي يتميز بها المستوى الإعلامي تجاه الأيديولوجي عدت سمة بارزة من سمات الأنظمة النيوإيرانية، وخصوصا بعد الدحول على عتبة مرحلة جديدة تحت عنوان العولمة، يفسر ذلك انتفاع ونهايت الأبناء الأيديولوجيين لهذه الأنظمة في محاورات حديثة للأجهزة على مفاهيم وأنساق ومعامل فكرية وإنسانية، لم يكن مفهوم التاريخ إلا واحدا منها، والهدف من ذلك هو السعي إلى تكريس مقولة أن الأيديولوجية

منعشات للحرج من أفقر الشعوب، شيب غارغورال.

درجة الطول حمصي ص 56

بعض المرجع ص 38

منظم يقتضيه التجنيد والتجيش كهدف لماكينه الدولة الرأسمالية. فإن الاشتراكات السابقة تستدعيه من معطف الإيديولوجيا مباشرة، إن لم تشبه اشتقاقا، باعتبار أن الإيديولوجيا هي القمط الذي يحيط بالمواقع الامتيازية غير المعلنة للنخب والأطقم الحاكمة، فيبقى الإعلام قاصرا على ردم الفجوات التي لا تستطيع الإيديولوجيا تغطيتها.

وبالنظر إلى أن طبقة الإعلام قليلة للتعامل مع الدقائق والمنمات الاجتماعية والحياتية بشكل نمونجي، فإن هذه الطبقة تؤهل لعمل وظيفي ذي طابع إضفائي، وكذلك ذي طابع امتصاصي، مما يدفعه لأن يضفي على الواقع ما ليس فيه، أو يدفعه إلى تغليل ومعالجة ما هو قائم بطرق احتيالية أو على نحو تنكري، لذا فإن الإعلام في الأنظمة الاستبدادية، وعلى وجه الخصوص الأنظمة الاستبدادية المختلفة، ما كان له أن يعشي إلا على قدم واحدة، وما كان له أن يرتدي إلا قميص للحكم المطيع، وما كان له أن يحمل إلا بصمات الكائن الحيث، ذلك لأن دوره منصب على نزح الأوساخ، ونفخ البالونات، واختلاق الأكذوبات، وتطبيع التناقضات الفاقعة.

ويأتي في مقدمة تطويع لو مسح تلك التناقضات خلق مناخات تتيح للحفلات التتكرية أن تغليل المتعدد إلى واحد، والجزئي إلى كلي، والحاضر إلى غائب، والتمايز الاجتماعي إلى تماثل مطلق، والوجوه إلى ألقعة، مروراً في النفخ بكبر الحروب الموهومة، الكبيرة منها والصغيرة، والمؤتمرات المحلقة وانتهاء برفع الخطاب السلطوي إلى مرتبة المقدس، وإنزال المقدس للديني أو التاريخي وتسخيرها كما لو أنه حشوة في ماكينة السلطة أو وقود لها، ويرتقي التزصيع الاحتفالي إلى درجة ذوبان وتحويل الذات الاجتماعية إلى برغي في تلك الماكينة، ولا يهدف ذلك ألا إلى إعادة إنتاج مكانة السلطة في أذهان الناس على نحو مستمر، وبشكل قهري، حتى أنه لا يبدو أن بوسع أي

فعل الهيمنة الإعلامية، على هذا الأساس، سوف يدفعه للتعامل مع البشر كما لو كانوا فارغي الرؤوس، وحتى تكتمل الصورة وتتجسد بالملوس، فإن عمليات السطو الإعلامي لا بد أن تتكثف بوسائل متضافرة، سنترك لـ روجيه غارودي توصيفها في "ثقافة اللامعنى" من كتابه "الهدلمون" (1992) حيث يقول: "تتطوي فلسفة الإعلام في الغرب على تحريض دائم وحاسم، من أجل تجنيد المشاهدين بالإغراء، ودعوة إلى الخوغائية تجاه رأي عام تتلاعب به الدعاية والإعلانات، وأدوات نقل الثقافة الجماهيرية. التلفزيون نفسه لا يحكي حكاية التاريخ، ولكنه يضعها عبر تهديمه... وذلك بدءاً باستطلاعات الرأي العام التي، هي الأخرى، لا تهدف إلى إعطاء صورة واقعية عنه، بل تستهدف التلاعب به، أيضاً، وعن طريق البلاهة الخافقة للألعاب والمسابقات المتلفة التي تلوح بإغراء الحصول على المال بسهولة، وصولاً إلى الأخبار التي تخصمها إلى تامل كوارث العالم بغياها...".

لقد أخذت هذه الأساليب تحضن صناعة الوعي العلب، حيث غدت هذه الصناعة من أهم عوامل التحكم ليس بالأحداث فقط، وإنما بدوافع وسلوك البشر تجاه هذه الأحداث. من هنا يمكن للمرء تفسير لماذا أصبح الإعلام في صلب الاستراتيجيات النازعة إلى الهيمنة للكونية منها والإقليمية، حيث يرتقي، لدى أهل هذه الاستراتيجيات، إلى حيز من الأهمية والخطورة يضاهي فيه فعل الحروب والفترحات العسكرية والاقتصادية، وتلك الإنفاقات الخاصة بالتسويلات الإعلامية البالغة أرقاما فلكية على هذا الدور والوظيفة الاعلاميين.

وعلى العموم، إذا كانت الإيديولوجية الرأسمالية تستدعي الإعلام كما لو أنه ثمة عفوية ثانوية في حركته، ومحلية له، فلائنه يزأوج، بمهارة، بين تضباط باطني ومبادهة شكلانية مجردة على السطح، سرعان ما تقضسها قابلية هذا الإعلام للسير في نظام

محاولات مسرحية الواقع الاجتماعي والسياسي والعسكري وتحويله إلى دراما كحكاية هادئة إلى حبس الوعي الاجتماعي لدخل دولر الإذغان والخوف والتهيب، وتتوَج هذا الأمر مقولة التفاؤل بالمستقبل، وهو التفاؤل الذي يصرف الأنظار عن واقع راهن ومازوم وإيصال القطيعة الإيجابية معه إلى آخر وأحط مستوياتها، ولم يكن ذلك بغير تسيير هجرات استيعابية ذهنية من الحاضر إلى المستقبل، وترك الأمر العودة من هذا المستقبل بشكل كيفي !

وطاما كانت الاستحالة تترىص بمثل هكذا هجرات، نتيجة لاستحكام الأزمة وقساوة الواقع الذي لا يهرب منه، فقد لاقت تعويضها، عن اشتداد الأزمة العامة، في هجرات ذهنية ورغبة معاكسة، عند أجزاء كبيرة من المجتمع إلى الماضي، بما فيه من أحجيات، تمتص صور التاسعة التي تلف أعناق الناس، لا سيما بعد أن وجدت غالبية الكتل الاجتماعية المهمشة نفسها أمام مصائر لم تكن قد خبيرتها من قبل.

بكلمة ختامية لا يقتسم حال الإعلام إلا عندما يستقيم حال القوى والتيارات التي لها مصلحة بالبحث عن الحقيقة، وهي القوى الساعية إلى تعديل ومن ثم تغليب موازين القوى في المجتمعات على طريق النمو والتوازن بغية لبى الملزمة القمعية سواء تجلت بالقمع الاقتصادي في النظام الرأسمالي أو القمع السياسي، كما هو عليه الحال لدى الديكتاتوريات وخصوصاً العالمةالية. وبالمقابل، فإن البحث عن الحقيقة يبقى مفهوماً غامضاً ما لم يرتبط بالانفتاح على المستويات المعرفية المتحركة، وعلى كل الشروط التي تجعل من العقلانية أداة تحليل ورؤية لم تصبو إليه المجتمعات والدول.

تعبير أن يحيط أو يلم بصور التعاسة والتعثير والذروشة والبلادة التي تسكن وجوه الناس.

من جانب آخر، لا بد من التتويه أن اضطراب فعل المكر وتنامي الخديعة والتزييف، وبروز الاقتات في الإعلام التجاري، كما في الإعلام الاستبدادي يشير إلى درجة ما في انجلاء للقضايا، واكتشاف تناقصات الأنظمة المسيطرة، كما يشير إلى ما للحقائق من ضغوطات مرئية وغير مرئية، وما لها من قدرة على إثبات الذات، وهذه المسألة لا تني تتقدم على ضوء تجليات الصراع الاجتماعي الديمقراطي، وفي حدود تداخل الصراع الداخلي والخارجي، تتقدم، أيضاً، كإحدى تجليات الصراع القومي.

إن الشكل المتأزم والمتوتر للإعلام الاستبدادي يجد تعبيره في السعي المستمر لإدخال الوعي الاجتماعي في عنق القارورة، ويجد تعبيره، أيضاً، في الإملاءات المباشرة، وفي تسييد روح الاستظهار والإمتثال للمرضي، وفي إضفاء المهابة على الخطاب السلطوي، وفي استيطان كل ما تريد السلطة. أي إدخاله تحت تأثير الطوقس والشعائر والألوان والأضواء التي يقطب بها النظام الاستبدادي نفسه، وهذا هو المظهر الخارجي لحالة القمع السياسي المعتم الذي يطلقه الاستبداد، وينتج في كل لحظة ضد أي واقع اجتماعي مفتوح على التفتت، أو احتمال التفتت من قبضته، وعند هذه النقطة يتقاطع الطرفان التجاري والاستبدادي في السعي الدؤوب لطمس الحقائق، وتشويه المعطيات، وشل طاقات القوى ذات المصلحة في التحرر والديموقراطية والاستقلال، أي ذات المصلحة في معرفة متطلبات الواقع، ومتطلبات الخروج من دائرة التخلف أو الاستغلال إلى دائرة التقدم والعدالة.

إن تراكم الاحتقالات ونفائض التناقصات، لدى الأنظمة الاستبدادية، وخصوصاً العالمةالية، يدفع بالإعلام إلى "فتوحات" إضافية، ويتجلى ذلك أكثر ما يتجلى في

بهذه الكيفية يخلق إعلامنا ردود أفعال لا تجعل من الأنا منطقة ثقافية متماسكة ولا مرجعا يطارده الهشاشة بعيد ابتكار المسافة بين القارئ والأدب على أساليب من الرغبة في الخرق والتجاوز، حيث الفضول يشكل القوة الكامنة في اتجاه الخيارات، فهذا الإعلام إذن يقوم بتقسية ذهنية مسالمة، راضية، وغير احتجاجية، إنه بذلك يديم حالة من السلبية (Passivité) تجاه ما يتحرك من حول القارئ، من حول عين ترى إلى مشهد لا يتبدل، بل يستكين ويضمحل.

في بحث ميداني عنوانه "القراءة والقراء في المغرب" حاول كل من الأستاذين أحمد الرضواني ومحمد بنيس أن ينسلا إلى ظاهرة لم نعد نولي لها الأهمية المتوخاة بالتزامن الفعلي مع توجهات عامة تتحكم ببنيات غير متماثلة وقد قدما له كالتالي "ندما عرفنا أن لا هوية وطنية دون ثقافة، وأن لا ثقافة دون قراءة. واليوم ندرك أن لا تحول، ولا نمو دون فتح المجال أمام المجتمعات العربية لمعانقة المعرفة المنقولة عبر النص المطبوع أساسا، بصفته أقوم وسيط لتثبيت المعرفة ودمقراطيتها، ثم عبر الوسائط التي تمخض عنها التطور التكنولوجي، الذي هو وليد التراكم العملي والمعرفي طياء الحياة البشرية جمعاء" (1). نلاحظ أن تشابه الموضوع يوقننا عند

هذا (الملحق ويتهم ذلك، يرفض هذا النص وينس ذلك).

لم يكن معقولا أن نشهد المساحة الإعلامية الوطنية موجة انسحاب للكتابة حتى داخل القطاع الخاص نفسه (مثال الخبر) ولن أتحدث نسبيا، أما الخطاب السعي البصري فحالة لا إسم لها.

ما هوية الكارثة؟ ما أطرافها المخفية وراء تقنيات النهي والأمر؟ كيف تتراجع المعرفة النقدية لصالح التقفة والتسجيل وغراميات متفجرة بتراجيديات الليل والنهار، وخواطر تجري بما تشتهي ثقافة الفاستود؟ وهل "إعلاناتكم" ترن مقال صورة فنية أو فقرة فلسفية أو بطاقة مبدع؟

أسئلة وقلقة على ذهنتها والمكان الإعلامي الجريح ما عاد ليتحمل الأعباء الاستهلاكية المريضة والطرق التي كانت تؤدي إلى "النادي الأدبي" أو "ورق معاصرة" أو "قراءات" أو "إداعات" تؤدي إلى "البيسكوغراما" مطعنة عن عودة الساذج فنيا إلى السطح، عودة حرمان لم يتطور في هيئة كشف بل في هيئة استعطاف كما لو أن القراء في هذا الإطار ومن هذا الصنف يبحثون عن لم رمزية يرون بريقها في أجوبة شبيهة بحيل الحظ أو النجوم، أجوبة تخفف من حمائم معققة فيهم الإيمان بالباليسمان لا الإيمان بالنص، أو أكثر صرامة التسلّي الضحك بالجواب لا الإنصات إلى توتر السؤال.

مقربة من حدودنا كصفات تنقلص المعنى الخاص بحق الفرد/ القارئ في إكتشاف الأسماء والرموز وكذا الذاكرات في تواترها ونموها، لأن ما بهم بالدرجة الأولى ليس هو السالب أو الموجب في هذا العمل أو ذلك وإنما العمل في حد ذاته كآثر وبصمة وتحقق تنتهي جميعها عاجلا أم آجلا إلى الإستقرار بتفاعل الإنصات إليها من خلال المبحث الأكاديمي أو المبحث الحر، وهي لا تلتزمنا بالتحليل أو التواطؤ حيالها، لا معها ولا ضدها لأنها في الأصل منعزلة وحيادية ما دامت لم تتعرض بعد للإحتكاك.

إذا كان نادر نادر مثل بارت يؤكد على موت المؤلف لميلاد القارئ، (والمسألة هنا مجرد استعارة) فإن الوضع المطروح إلانها يشترط موت الصمت وانكسار خصيصة رهن الشيء الثقافي بال لحظة النفعية والمكرسة لتبرير أممية السياسي على الجمالي والإشعاري على الكتابي، وهذه فجوة ظلامية تحصر الإشكالية في نطاقات جاهلة وعمياء، تستغل بغياب الأفق وخطاب الحاجة المهيكل كبكاء تشجعه صداقة التشبؤ.

ما هي خطوة الضمير هنا؟ كيف يسهم المبدعون والناشرون والنقاد والمصحفون المختصون في تأسيس ما اسميها بالأرشفة الجمالية للكيونة؟

إعادة تركيب المعنى: إنها تجربة أفراد، مغامرات تتحت في رمزية المتاه بعض الأسئلة الممكنة حول علاقة

الدمقرطة وتثبيت المعرفة، ولعل ذلك كاف للتأكد من نوعية الوعي السائد ومن النقاط نبض الإيقاع الحضاري، لما في حالة الجزائر وبحسب التجريب الحاصل أحيانا ويدون قياسات علمية، فإن: المعطى لا يترجم اسمائة للمكتوب في شكل متابعة نقدية لا تهمنا بالدرجة الأولى شخصتها وإنما انهيارا معتبرا بحسب المؤشرات الإعلامي- ثقافية، يمكن أن نعممه على الاستعارة كقوة نقل للصور من حقل إلى آخر، وهو ما يقتنعنا أن هذا التراجع والذي ليس بالهين: مستمر، منظم ومتواتر.

لضرورة الحرص على البديل، يكون لنا مجرد تفكير حول صيغة مضادة ما دلم البديل هو نتاج وعي ضدي، وما دامت الأسئلة لا تحشر الزوائد في استمارات خائبة مسبقة، فإن الالتفات إلى اقتراح تركيبة "الأرشفة الجمالية للكيونة" أو للوجود يسعف نسبيا هذا التأمل، ما دلم للكتاب كمنتوج خاضع لمنطق النوع (Le genre) بما لهذا النوع من قوانين، فإن الخيار بهذه الكيفية يستجيب لخدم معرفي ولتفصلات لها أسبابها في عمق الظاهرة، ما المقصود إذن بالأرشفة الجمالية للكيونة؟ هذا السؤال يتهم وضعا بأولوجيا يتجه كما هو معرّش نحو ابتزاع الخاصية الشعرية للرؤية إلى العالم (Dépoétisation de la vision du monde) كتربية ولو بهذا المفهوم المدرسي والمبسط، بل يراعي وسط تصارع نتائجية العلوم والأفكار والخطابات الأدبية على

تبحث دوماً عن صيغ مثلى لمواصلة الجريان.

يطرح المبدع اللبناني إلياس خوري مشكلة مشابهة في كتابه "زمن الاحتلال" متسائلاً بحدة عن مصير كتابة ممنوعة وسط حرب "وقودها اللّمس والبراءة" يقول ص 114 "هذا العجز شبه المطلق هو ما يجب التوقف عنده ومحاولة فهمه وتحليل أبعاده؟ كيف نتكلم عن الكتابة ونكتب دون أن يكون باستطاعتنا الذهاب إلى الأماكن التي يجري فيها الحدث، والكتابة عن مشاهدتنا؟ لماذا نكتب إذا كنا لا نعرف، أو إذا كنا ممنوعين من المعرفة؟" (2).

يقترح علينا إلياس بابا ليست أقل رمزية من مثال الأستاذين الرضاوني وبنيس، فإذا كان المنع هنا يتعلق بوضع غير طبيعي وسط طاحونة الدم والأشلاء، فإن الأهمية الخاصة بحجم اكتشاف موضوع الإبداع أي مصادره تشبه ولو بدا ذلك غير منطقي الحرمان الممارس على قارئ ينتظر تعريفاً بكتاب أو تقديماً لعمل، ونكون شاء السياق أو لبي امام كبت (Frustration) بهاجم ذوقاً في طريقه نحو التشكل أو يضيف إلى التأخر الملحوظ على مستوى رصد إيقاع المكتوب تاخرات تعقل المواجهة للفكرية والحضارية وتحول نتائجها إلى جهالات وشبهات.

فإذا كان القارئ غير قادر على معرفة رأي حول "تجربة العشق" للظاهر وطار الصادرة عام 1989 أو "مصرع أحلام مريم الوديعة" للعرج واسيني للصادرة عام 1984 أو أعمال روائي مثل محمد

المسؤول عن الصفحة الأدبية بالمحيط الذي يصوغه ويغذيه، وليست هذه العلاقة متوازنة ولا متجانسة ما دامت تربتها الضئيلة وسط بنية التفقير المبرمج

(Pauperisation programmée).

إن فضاءات مثل الملاحق الأدبية خلقت ديناميكية حول نواة الكتابة وحول جهود لا يمكن مهما اختلفنا حول فعاليتها أن نقارن مساحتها بالمساحة التي يأخذها مسلسل برتران بوارو ديلبيش (B.P-DELBECH) في لوموند الكتب حيث القراءة نظام مؤسسي أي مجموعة هيكل تحكمها ضوابط والقرارات وعقود ورهانات وحيث التقليد شبه بدورة الفصول.

ثمة مزاجية عارمة تكافئ كل محاولة للحفاظ على فعل في هذا الاتجاه والذي يتبنى تكسير الصمم واختبار الممكن للانضمام إلى حركية عامة للأرشفة (تشكيل، سينما، دراما، تأليف...) وهو ما يسمح بانثاق وغرة فكرية تعيد إلى القارئ شيئاً من تلك العلاقة المفقودة بالذاكرة الموجودة في صيرورة، ذاكرته وذاكرة العالم.

الأمثلة وتجربة المُسر:

لهيمنة الوسواس السياسي عبر القطاعين الخاص والعام إعلامياً وتجريد الأشياء من بعدها الذاتي كمرابط اختلاف (Relais de différence) بعض آثاره الحاسمة على مسار القراءة، ولعل المثال لن يخون اختبار جدوى الطرافة بلغة مسترسلة

الثقافية، والفكرية، على يد دورة الأفكار هذه، وتستند منها مسان نحيده وشعه (3)، فحرص من هذا المستوى على شخصي فعالية واحزنية دورة لحبة له من المعنى الذي للمواك التي من مثل الملاحق اذنية ر تحملها وشعل علي.

ولا شك ان لعكس اي موات الحدة هو العمة اراحدة برعم كل هذا انكم انهل من الصحف والسجلات، كم يندى جود ناعين واحزهم، نمضرين والارحيم وله في ذلك المتحاراة.

اليوامش:

- 1- صوتي - محنت نيس الفراء
- 2- في معرب محنة الكرمل مع... ا
- 3- د. مر 1484، ص 238
- 4- د. حاري رمي لحدل ميس-
- 5- د. عربة مرسو- 986، ص 11
- 6- دورة سع فدل لمرتب محنة
- 7- كرمز العندة 9 بقوب قرص 1982،
- 8- ص 12

مولسهول "Le privilege du phe" عام 1989 او "El-Kahura cellule de la mort" عام 1986، والاماسة تسكدت تصيح فاحسا (Obsession) الاما نحل في لعبة حسابات لانهية، كيف ننصور ما عد هذه الحدود؟ ما هو المل؟

من فكرة بسيطة عن حاسب حزني من ظاهرة صحيحة لا تستتي الإدرة التي م يتس حولك من حطاب في القذ والإقص والفلسفة والسوسيلوجي ولاعية واشترحه والمسرح، وكلها محكومة بحنية القراءة التي نوعة او ضعف لعمور الى ذكررة حاصرة او موحودة في حدة حينية، بل يكون نعر من معنى لا اذا نعر بصفه تركما به صفة الاثر.

بفزع عيك الباحث لتقصني ميرة سعيد متحلا اسسها حرس كتيبة من الطريبات قتلا نيلك الأفكار وصرع على عرر ناس ومدارس الفذ- من شخص في شخص، ومن موقف الى موقف، ومن حقة الى اخرى. وعادة ما تتغذى الحية



بولاندة عوالدي

الأدب الجزائري في إيطاليا بين الدراسة العفوية والآراء الجاهزة

أول وأهم عنصر في هذه المعادلة هو المشكلة المتعلقة باللغة الأصلية التي كتبت بها الأعمال الأدبية المترجمة إلى الإيطالية، هل كتبت باللغة العربية أو بالفرنسية. ثم إبراز الفرق بينهما إن كان هناك فرقا. كذلك علينا أن نأخذ بعين الاعتبار ما يسميه لوريس فينوتي عصف "المركزية الإنتمائية" المطبق في ميدان الترجمة، ونقصد بهذا كيف تأثر الترجمة على تقويم الأدب الجزائري في إيطاليا.

فلو جاولنا حصص الأعمال الأدبية العربية التي ترجمت مباشرة من العربية وصدرت في إيطاليا في المدة ما بين 1900 و 1988 نجد أنها لا تتجاوز مئة عشرة (16) رواية. ولكن بعد أن نال نجيب محفوظ جائزة نوبل في سنة 1988، تغيرت هذه الحال، ففي خلال عشر سنوات فقط وصل عدد الروايات المترجمة إلى 112 رواية.

هناك شيء مهم يجب أن نذكره هو أن المؤلف غالبا ما يجهل أن بعض أعماله قد ترجم ونشر في إيطاليا، معنى هذا إنه لم يبرم بينه وبين الناشر عقد يحفظ له حقوقه. كذلك فلو نظرنا إلى حالة الناشرين للأدب العربي في إيطاليا لوجدنا أن هناك خلل، لأن عدد دور النشر التي تهتم بترجمة الأدب العربي 32 دار نشر وهذا لا يتطابق مع عدد المؤلفين الذين ترجمت أعمالهم ولا مع عدد المترجمين الذي يتجاوز ذلك بكثير ويصل إلى أكثر من 80 مترجم. سنعود للحديث عن هذه المشكلة لاحقا ونعرض الحلول لمعالجتها.

فيما يخص الحديث عن حالة الأدب الجزائري في إيطاليا وبوجه خاص عن الرواية، هناك نقاط كثيرة نحاول أن نوجزها فيما يلي:

منذ نهاية العقد ما قبل الأخير من القرن الماضي بدأت الساحة الأدبية في إيطاليا تهتم أكثر فأكثر بالأدب العربي على العموم. ولهدف من خلال هذا العمل المتواضع تحديد وضعية الأدب الجزائري بين تلك الأدب من خلال معادلة الأعمال المترجمة إلى الإيطالية، وبالتحديد إبراز كيفية تعامل الناشرين في نشره والفكرة التي يرسمونها له من خلال دراساتهم وتأثير ذلك على آراء جمهور القراء في إيطاليا.

العقد ما قبل الأخير من القرن الماضي بدأت الساحة الأدبية في إيطاليا تهتم أكثر فأكثر بالأدب العربي على العموم. ولهدف من خلال هذا العمل المتواضع تحديد وضعية الأدب الجزائري بين تلك الأدب من خلال معادلة الأعمال المترجمة إلى الإيطالية، وبالتحديد إبراز كيفية تعامل الناشرين في نشره والفكرة التي يرسمونها له من خلال دراساتهم وتأثير ذلك على آراء جمهور القراء في إيطاليا.

مدروس، وبالتالي فاختيارهم للمؤلفين أو للروايات التي يترجموها كثيراً ما يتم عن طريق الصنعة.

5- فيما يتعلق بالكتب المترجمة من الأدب الجزائري هناك 83 رواية ترجمت إلى الإيطالية. طبعاً هذا العدد يخص الروايات فقط دون النصوص الأخرى التي تهتم بالشعر والمسرح والقصة... إلخ، وهذه القائمة لا تتضمن روايات كتبت مباشرة بالإيطالية وصدرت في إيطاليا مثل روايتي سماري عبد المالك ونصورة شكرى واللذان لم يصدر لهما إلا رواية واحدة، والمتعارف عليه هو أننا نسمي مؤلفاً من كتب أكثر من رواية.

6- ونلاحظ أن من بين الروايات الجزائرية الثماني والثلاثين التي ترجمت إلى الإيطالية هناك أربع روايات فقط ترجمت مباشرة من اللغة العربية والباقي من الفرنسية. ولا يمكن مثلاً عد رواية عصارة لخص معها لأن مؤلفها هو الذي قام بعملية الترجمة إلى الإيطالية وتكفل بكل مصاريف النشر والطباعة والتوزيع.

7- ولنتنظر ما حصة كل مؤلف في ذلك العدد نجد أن ثلث هذا العدد أي ثمانى روايات لأسيا جبار، وخمس لرشيد بوجندرة، وأربع لياسمينه خضراء، وروايتين لمليكة مقدم، وروايتين لعزوز بقاق، وروايتين لأمين الزلوي. في المجموع نجد 23 رواية لمئة مؤلفين. وهذا العدد يمثل نسبة 67% من مجموع الروايات الجزائرية التي ترجمت إلى الإيطالية وصدرت في إيطاليا.

1- أولاً يمكن القول أنه كثير الحديث في الآونة الأخيرة عن الأدب الجزائري في إيطاليا، عكس ما كان عليه في الماضي، حيث كان الحديث يمتاز بطريقة التعميم، وكان الأمر يتعلق ببلد عربي واحد، فالميزات الأدبية الخاصة والفردية لكل بلد عربي لم تكن ملخوذة بالحسبان والإعتقاد السائد كان يعتبر العالم العربي كالمونوليث الواحد، وبالتالي حتى أدبه كان يعتبر كالمونوليث، أما الآن فنرى أن طريقة الحديث تغيرت.

2- ثانياً نرى أن الأعمال التي صدرت أي المترجمة- والمتعلقة بالرواية العربية كانت جلبها لمؤلفين شرقيين، وهذا التفصيل راجع لأسباب تاريخية وإيديولوجية تعتمد على النظرية السائدة التي تعتبر الشرقيين أكثر عربياً من المغاربة. ونستطيع رؤية ذلك من خلال الفارق في عدد الروايات المترجمة إلى الإيطالية من منطقتي المغرب والمشرق العربيين.

3- هناك جانب آخر هو أن دور النشر الكبيرة تختار مؤلفين معروفين في المساحة الأدبية العالمية ويتركون مهمة اختيار الآخرين لدور النشر الصغيرة ذات القدرات الاقتصادية المحدودة سواء في النشر أو التوزيع عبر كل مناطق إيطاليا.

4- نلاحظ أيضاً أن أغلبية المترجمين ليسوا محترفين وأنهم في غالب الأحيان لم يترجموا أكثر من رواية واحدة، وكثيراً ما يكونوا طلاباً، والترجمة تعتبر لطروحة تخرجهم في الأدب العربي. أما ما يمكن قوله عن الناشرين فليس لهم مشروع

العنف والتطرف الديني الذي احتاح الساحة السياسية والاجتماعية في الجزائر في التسعينات. وهذه المؤلفات تلقى دائما من يدعمها في وزارة الخارجية الفرنسية. وباختصار فإن الرواية الجزائرية المترجمة إلى الإيطالية تقدم وصفا لبلد -أي الجزائر- أين القتل والعنف يعتبران جزءا من الحياة اليومية، وحيث النساء يعشن في رضوخ واضطهاد وحيث لا يوجد متسع لجوانب أخرى من الحياة العادية. فليس هناك إلا "الخطاب الدموي" والكبح الجنسي يملأ صفحات تلك الروايات المترجمة. وقد يكون لهذا الاختيار معنى وبعد أدبي. لو رافقه نقد تحليلي يمكن من خلاله شرح ما يسميه ريتشارد مختاري بظاهرة "الامتصاصية" وهذا النقص لا يقتصر الرواية فحسب بل حتى جوانب ثانوية قد تهمل الدارس أو القارئ على الملأ يظل المعلومات حول المؤلف حيث أن الحصول عليها ليس سهلا.

كذلك نعتقد أنه من الواجب الأخذ بعين الاعتبار ما أسميناه سابقا بـ "الفراغ الأدبي" المقدر زمنيا بـ 20 سنة. وهذه الفترة ينتمي لها مؤلفين كبار أمثال طاهر جعوط، طاهر وطار، بن هدوقة... إلخ، إلى جانب روايات آسيا جدار المكتوبة ما بين 1960 و 1979.

وباختصار فإن كتب ما بعد الثورة - سواء الذين يكتبون بالعربية أو بالفرنسية - ويتخذون الثورة كمحور لرواياتهم نرى أنه يحيطهم نوع من التجاهل من طرف الناشر الإيطالي والعذر الذي يلتموه دائما هو أن هؤلاء المؤلفون يمثلون السلطة الحاكمة، وبعض الأظر عن هذا النصريح المبالغ فيه هؤلاء الكتاب لهم مكانتهم الهامة وتجاوزهم

8- أما عن تاريخ إصدار هذه الترجمات نلاحظ أنها تنقسم إلى فترتين يفصلهما انقطاع مدته 20 سنة: الفترة الأولى مباشرة بعد إستقلال الجزائر (أي بين سنة 62 و 1966). والفترة الثانية بدأت سنة 1992، ووصلت إلى ذروتها سنة 1995. ونلاحظ أيضا أن 90% من الروايات التي صدرت في الفترة الثانية أصحابها أغلبهم من جيل الشباب، وهذا يدل على أن احتيار المؤلفين أو الروايات لم يأخذ بعين الاعتبار الروايات التي صدرت في السبعينات والثمانينات. و؛ أنه قد حصل في الساحة الأدبية الجزائرية "فراغ أدبي" طوله 20 سنة تقريبا.

9- فيما يخص قضية الترجمة من الفرنسية وليس من العربية، اعتقد أن لفكرة التي يراد تبليغها هي أن لغة الترجمة والذات في الجزائر هي اللغة الفرنسية وليست اللغة العربية. والغريب في الأمر أن معظم الأعمال الأدبية الجزائرية التي ترجمت إلى الإيطالية صدرت بمبادرة ودعم من وزارتي الثقافة أو الخارجية الفرنسيتين، كذلك فنصوص التمهيد والمقدمات التي تسبق تلك الروايات المترجمة كثيرا ما تتكلم عن مكانة اللغة الفرنسية في الجزائر وكأنها اللغة الطبيعية للمثقف الجزائري.

10- أما اختيار نوع الروايات المترجمة نستطيع القول أن الإهتمام له علاقة بالصورة التي يقدمها المؤلف عن الجزائر. فإن تركنا جانبا مؤلفين معروفين مثل آسيا جبار ورشيد بوحدر، نجد أن معظم إنتاج باقي المؤلفين له علاقة بظاهرة

لأن المسألة في رأيها عكس ذلك، وتكمن في السياسة التي تخضع لها عملية الترجمة في أوروبا، وفي علاقة الكاتب مع المؤسسات الدولية ولاأخصر في الطريقة التي تعرض بها أدب شمال إفريقيا على الساحة الأوروبية عموماً وفي سوق نشر الترجمة بوجه خاص.

وكما يكاد الأستاذ شوشنة قد شروبه الحزائرية المعصرة المكتوبة بالعربية تحل الفصاحة بين الأدب المعاصرة لمكتوبة بالعربية، ويرى أنه من واجب كل المعين دعمها والتعريف بها سواء عن طريق اللغة الإيطالية أو عن طريق اللغات الأخرى.

وفي الأخير ينبغي أن نستح من حداث الحوب التي سلط عليها الضوء، بأن الترجمة الحاريرية هي رواية متكاملة سواء من ناحية شكلية أو من الناحية الموضوعية، لذلك نعتقد أنها تستحق الدعم والتأييد.

يعني حرمان العربي- الإيطالي عن الإطلاع أعمالهم وفيهم راحد فكرة شاملة عن واقع المجتمع الجزائري بشكل عام.

أما مرصوع الترجمة عموماً فهناك جانبين مختلفين الأول يخص الترجمة من العربية مباشرة والذي يخص الترجمة من الفرنسية، في شدة هذا التحليل نكلم عن محور الاختلاف حول العنف المركزي للترجمة، ويظهر ذلك جلياً في الرواية المترجمة من الفرنسية، حيث أن تسمية هؤلاء المترجمين-الفرنكوفيليين ليس مبالغ فيه وهو اسم على مسمى، فهؤلاء يجيدون الفرنسية لكن في أغلب جهنم الكثير سواء عن الثقافة العربية والحريية قد يكون هناك كتاب حارس مسهورين اختاروا الكتابة بالفرنسية حريية وردة ثانية بعيداً عن الظروف تاريخية، ولكن الحقيقة أياً من الأدب الجزائري الذي ينبغي إلى فترة ما بعد الاستعمار معظمه كتب بالعربية، أما عن فكرة نقله من شمال إفريقيا قد كتب بغير العربية فهذا غير صحيح.

احصلوا على التبيين بالمراسلة

الكاملة، حيث تقرأه من دخله، ومن ذاته المشرقة في هذا الكون " أسامة محمد الماغوط أنه ولد في غرفة مسندة الستائر اسمها الشرق الأوسط، منذ مجموعته الأولى، " حزن في ضوء القمر " وهو يحاول إيجاد بعض الكوى، لو توسع ما بين قضبان النوافذ ليرى العالم، وينسم بعض الحرية.

ونزوة هذه المأساة هي في إصراره على تغيير هذا الواقع، وحيدا لا يملك من أسلحة التغيير إلا الشعر " ² فهو شاعر حالم، يحلم بتغيير العالم، ولكن أنا لطمه أن يتحقق، وهو لا يجد الحماية لأحلامه، ولا يجد الأرض الخصبة لكلماته الحالمة، إنه ابن الأزمان، لذلك من يدرس " حياة هذا الشاعر يرى أن فترات الخصب عنده تتوافت مع الأزمان " ⁴

إنه يبدع، يعطي، يحاول أن يتمطي في عرفة ضيقة بملايين الجدران، ليمطي حلمه ويغيب " ليس بمعنى التخلي الشعوري عن واقع، وإنما بمعنى الطموح الملح لخلق وجود بديل منه " ² " لقد كانت قصيدة الماغوط إنتاجا فنيا، لمشاعر المنقنين البرجوليين الصغار اليومية، في الحياة المدنية المعاصرة، كما تبرز في (المبنى - الشوارع - الموقف من السلطة - الأرضة... التسكع - الحانات - التبغ - البطالة - الضجيج - المقاهي - الرعب - الحنين - الموقف من القضايا القومية - الوطنية الجماهير - الوطن... الخ) ⁶

سامحني أنا فقير يا جميلة
حياتي حبر ومغلفات وليل بلا نجوم
شبابي بارد كالcohol

وداعا أيها العائد إلى غابتك الشاسعة، وأنت تضحك بعدما أطلقت على رأسك طلقة من مسدسك الذي حشوته بالدموع. كأنك تمخر حتى من دموعنا ونحن نبذل بها المعاديل ملوحين لخبيثتنا الأخيرة، لأننا لم نعرف حتى الآن كيف نمرن أرواحنا على الطيران.

سنقف في هذه الصفحات عند الشاعر محمد الماغوط، الذي شكل مدرسة في الشكل الشعري الذي يكتبه، في قصيدة النثر اليومي، الذي يعتمد لغة الناس، إلا أن قصائده تحمل متعتها في قراءتها، وتأملها، أكثر من إيقاعها الخارجي، ربما لأنها تنفذ إلى الوزن الذي حافظ عليه نزار قباني ²، إلا أن إيقاعها الداخلي يمنحها حساسية مفردة من الغنائية الشعرية، التي تحمل نكهتها المختلفة، عن نكهة قصيدة نزار، وإن كان المصدر واحد في استقاء الألفاظ من اليومي الحياتي المعاش، إلا أن هذا المصدر عائد على توجه الشاعر في الاختيار، وعلى الجهة التي يريد الشاعر أن يفجرها، في قصيدته

إن قصيدة الماغوط هائلة لكنها تحمل في داخلها احتمالات لانفجاريات واسعة النطاق في النفس الإنسانية، إنها تضحك مباشرة أمام المأساة، تلمخ صمته بالصراخ المر، لتنفجر أمام الواقع الذي أنت فيه، فلا تجد متسعا إلا أن تصرخ وتتور عليه لتبحث عن بديل منه.

هذا هو الماغوط الذي " يعتبر من أبرز الثوار الذين حرروا الشعر من عبودية الشكل " ² ولعل أصدق ما يقال عنه ما كتبه سنية صالح زوجته في مقامة أعماله

عتيق كالطفولة

طفولتي يا ليلي.. ألا تذكرينها

كنت مهرجا

لبيع البطالة والتشاوب أمام النكاكين

ألعب الدحل

وأكل الخبز في الطريق

....

....

سامحيني.. أنا فقير وظلّان

أنا إنسان تبغ وشوارع واسمك²

بهذه الغنائية الفاجعة المؤلمة، يخاطب حبيبته بين الفقر والتشرد، والحزن العميق ينثر كلماته، التي لا تنتظر السماح لها بالخروج، وإنما هي جزء من حياته التي يعيشها من يومياته، من سرالته المكتوم، من وجعه " لقد استطاع بقوة إبداعية نادرة أن يترجم هذه المشاعر، هذه الحياة فنيا، وأن ينقلها من حقل الكلام اليومي المتكرر، والمستهلك إلى حقل الكلام الشعري الخصوصي، والمتفرد في مساحة غنائية مظلمة بخلفية رومانتيكية نهائية³ "

" صحيح إنه شاعر من الريف، للكلمة عنده أوزة بيضاء، إلا أنه شاعر مدينة بالمعنى العميق، تنغرس قدماء في أرضه دمشق كتابين في لثة، ويطل على أرضيتها كل صباح، وهو يقذف بقدميه الحصى في طرقها⁴ "

وأنت يا جنتي الحزينة

ماذا تعطين في مثل هذه الساعة

بملائك الرقعة وسالفيك الأشييين

هل أضعت مسبحتك

وأنت تنقلينها من جيب إلى جيب

لم طردك أحفادك

وأنت منهمة في القبول والقال ومضغ
المخللات¹⁰

هذه هي صورة دمشق الجدة الحزينة عند الماعوط، بملائكتها المرقعة، ومسبحتها الضائعة وهي منهمة باللامبالاة.

إن أهم ما يميز تجربة الماعوط هو هذا النثر اليومي، أو نثر اليومي، وهو يعبر عن قضايا الصغيرة والكبيرة، ويحاول أن يوازن بين عالمه الداخلي وبين عالمه الموضوعي، يفجر أحزانه ولغته، وتفصيل أيامه، لينقلها في ملاءة الشعر قصائد حزينة، غنائية، تفيض بالعاطفة الإنسانية، الحزينة " لذلك فالغنائية عند الماعوط نذري وظيفة لفعالية، هي التعبير عن الذات¹¹ "

سأظل مع القضايا الخاسرة حتى للموت

سأظل مع الأغصان الجرداء حتى ترهر

مع دمشق القديمة كملامي

مع العتبات الرطبة

وللمعال المصطنع قبل دخول الأبواب

كيف أمجرتها

قديما منفرستان في أرضيتها

كتابين في لثة

كيف أنساها

وقد تركت آثارها على جلدي وصفحاتي

نزار قباني، رغم أنه حاول أن يدخل في الكلام اليومي لينهض إلى قصائده الرائعة، إلا أن قباني لم يلتزم كما فعل الماغوط بهذه التفاصيل الواقعية والجزئيات الصغيرة، إلا بقدر ما تحتاجه القصيدة، بل لنقل إن نزار قباني اشتغل على اللغة أكثر من شغله على اليومي كحالة شعرية انفعالية، أما الماغوط فقد كان يعنى باليومي، ويعيش مع هذه التفاصيل في كل خلية من خلاياه، ويمكن القول " إن التجربة الشعرية عند الماغوط رغم وضوح التصوير الغنائي فيها، لا تحذف الواقع بل يظهر هذا الأخير داخل النص نفسه، في صورة علاقات ووقائع، يصب محورها في المحيط الدلالي للحياة اليومية، من هنا تبدو هذه الغنائية، وهي تعبر عن مشاعرها وانفعالاتها، وكأنها اقترب من كتابة اليومية في المقهى، والشارع، والحارة الشعبية والمينى - والحانة، والرصيف " ¹²

لاشيء يربطني بهذه الأرض سوى الحذاء

لاشيء يربطني بهذه المروج

سوى النسيم الذي تنشقته "صدفة" فيما مضى

ولكن من يلمس زهرة فيها

يلمس قلبي

من " بلس إلى جان دارك " ¹⁶

ومن " جاندرك إلى بلس "

رفعت يدي مئات المرات

محيا مئات الأشخاص

باليدي التي تاكل

والتي تكتب

كما يترك التبغ أثاره على الإصبعين

كما يطل النسر على فراخه

كنت أطل على أرصفتها كل صباح

ما من حصاة في الطريق

إلا وقفتها بقدمي

ما من صنوبر في حاراتها الضيقة

إلا وشربت منه بقمي ¹²

" من هنا تقارب هذه الغنائية الحديثة، في تجلياتها اللغوية، الأسلوبية، جماليات نثر الواقع، وتقوم هذه المقاربة في شعر الماغوط، ليس على البحث عن المواد التعبيرية في أشياء، وتفاصيل، وجزئيات الواقع أي في وحدات سردية على المستوى الشعري الأنبي وحسب، بل وعلى النظر إلى الشعر داخل ما يسميه هنري ميشونيك [ـ] للغة الاعتيادية أو الشفوية " القريبة من لغة التواصل اليومي وخطابها المبسط " ¹³

لقد أعطى الماغوط الغنائية لغة شعريا جديدا، جعل منها غنائية حديثة، تتجاوز في أن ولحد الغنائية العاطفية، والفردية التقليدية، والتجريب اللغوي بمعنى القلق اللغوي ¹⁴

فشعر الماغوط هو حالة من حالات التداخل بين غنائيته، وبين الواقع الذي يعيشه، وتتجلى هذه الغنائية في تفاصيله اليومية، وفي انعكاس هذا الواقع، بل تجليه في كلماته وأفافظه، وجملته الشعرية، ولعل هذه الخصوصية في شعر الماغوط، تختلف عن غيره من الشعراء الذين حاولوا أن يحولوا اليومي إلى حالة شعرية كما فعل

والتي تجوع

...

....

قهوة قهوة أيتها الجدران

مزيدا من الأرصفة والغبار

شفتاي في قاع الزجاجاة

أريد أن أكون سمكة في مستنقع بعيد

سمكة في غيمة عالية تتحرك ¹²

في شعر الماعوط لا تقف عاجزا عن
الفهم، بل تقف عاجزا أمام تفسير هذه
الظواهر الخائفة في شعره، هذه المسألة التي
تقفز في وجه القارئ لتوقظه من دهشته،
إلى دهشة المسألة، لنقول له هناك الكثير مما
يستحق البكاء والحزن، هناك الكثير مما
يستحق الكآبة في هذا العالم، إنه عالم من
التشرد واليأس، والضيق، والبحث عن
الحرية كسمكة * لقد حقق الماعوط التوافق
الخلاق بين التقنية والتجربة الداخلية، (
المضمون) فالتقنية تستمد ملامحها من حقل
الكلام اليومي.. وهذا ما يفسر الألفة والدفء
في جملة الماعوط الشعرية، كما أن التجربة
الداخلية تستمد ملامحها من حقل المشاعر
الإنسانية اليومية في الحياة المدنية * ¹³

أيها الطائر المجهول

عندما يكون القمر ساطعا

والثلال الخضراء تمد مناقيرها من
الشاحنات

نأملني وأنا لكل

وأنا أشتاق

نأمل لأطافري للفترة على الأكواب

وفمي المديب كالنصل باتجاه السماء ¹²

إن هذا التوافق بين التقنية والتجربة
الدخلية، عند الماعوط أدى إلى أن يقدم
الماعوط كما يشير جمال باروت ما يسمي بـ
" القصيدة الشفوية " التي تكشف عن العمق
النفسى بين الشاعر والعالم.

وقد بين جمال باروت الفارق بين القصيدة
للشفوية وقصيدة الرؤيا بالتالي :

القصيدة الشفوية قصيدة الرؤيا

للبعد الواحد تعدد الأبعاد

لصوت المفرد لو تعدد الأصوات

المناخ الغنائي المناخ الدرامي

البنية الخطية البنية الشبكية (التركيبية)

الأشياء المفسرة الجزئية الرؤيا الكلية
(الشمولية)

الكلام للغة

حركة الشعور في الكلام حركة الرؤيا في
الصور ²⁰

ولعل أكثر ما تجلت هذه القصيدة في تجربة
الماعوط في التعبير عن صورة الاغتراب
والتشرد، والكبت، والخوف من كل شيء، من
الحياة — من السلطة — من الموت — من
المستقبل — من المجهول — من الواقع — من
كل شيء.

وينبع الاغتراب من إحساس الفرد الدائم
بأنه معزول عن الجماعة، وببعد عن ذاته
بوصفها كائنات حيا، يمارس عطاءاته من خلال

بحيث تبدو في هذه القصيدة حالة الصراع بين الفكر والعاطفة والواقع، كما أشار د. عبد الله عصاب، وباستطاعتنا أن نلاحظ هذا الصراع منذ بداية القصيدة التي ينفي فيها وجود الأهل، فهو مخنول وحيد مشرد متسكع، إنه يعيش حالة تناقض بين حنينه و تشرده، وعزلته، فالغابة تبعد كالرمح، وأمه العجوز بعيدة عنه، وطفولته منفية من ذاته، تتبعه كالشبح في الطرقات، إنها صورة عن الاغتراب الحقيقي، الذي يعيشه الفرد في ضياعه، وعزلته، وانفراده، وعدم الوصول إلى أهدافه :

يا قلبي الجريح الخائن

لئلا زممار الشتاء للبارد

ووردة العار الكبيرة

تحت ووق السندان الحزين

وقفت الخذل في الظلام

وفي أظفاري تبكي نواقيس الغبار

...

....

مستعد لارتكاب جريمة قتل

كي أرى أهلي جميعا وأمسهم بيدي

أن أفسد ليلة واحدة

في شوارع دمشق الحبيبة ²⁴

لذلك لا بد من الإشارة إلى أن أول ما يظهر في شكل هذه العلاقة مع الواقع، والذات "حضور المرجع الواقعي الحي داخل الخطاب الشعري، وتخيله، أو بلغة أخرى حضور الواقع والتفاصيل، داخل المعاناة الغنائية،

الجماعة، ومن خلال إحساسه بالمسؤولية المكلف بها، والملقاة على عاتقه " ²¹

" ويعتبر محمد الماغوط من أبرز الشعراء احتفالا بهذا الجانب (الاغتراب) فالفرد لديه أنكرته الجماعة، ولفظته الشرفات العالية، وطارنته السلطة، وهو يعيش حالات تسكع مختلفة، تتوعد مساحاتها، المكانية، وكانت الشوارع والأرصفة والحانات، والموائى، والمقاهي مسرحا لها " ²²

مخنول أنا لا أهل ولا حبيبة

أفسد كالضياء المتلاشي

كمدينة تحترق في الليل

والحنين يلعس منكبي الهذيلين

كالرياح الجميلة والغبار الأعشى

فالطريق طويلة

والغابة تبعد كالرمح

مدي ذراعيك يا أمي

أيتها العجوز البعيدة ذات القميص

الرمادي

دعيني أمس حزامك المصنف

وانشج بين اللذين العجوزين

للمس طفولتي وكأبتي

الدمع يتساقط

وفؤادي يختنق كاجراس من الدم

فالطفولة تتبعني كالشبح

كالمساقطة المحولة الغدائر ²³

طالما عشرون ألف ميل بين الغصن
والطائر
بين المنبلة والمنبلة
ساجل كلماتي مزدحمة كاسنان مصابة
بالكزاز

وعنلوني طويلة ومتشابكة كقرون الوعل

...

...

ولكن بعض الكلمات زرقاء أكثر مما يجب
صعبة وجامحة

وترويضها كترويض الوحش

ولتكنني ساكنة بلا رحمة

بلا أزار أو طبول

منكنا على طاولتي كالحداد

مستلقيا على قفائي كالشريد

حتى أحس الحياة كلها

الحياة والحب والدمار

العسل والريح والسياط

تنطير وتنتهب

تنطير وتهوي كأوراق الخريف في

لغاباتي²⁹

إن هذه التشبيهات كثيرة جدا في شعر
الماغوط، هذا الربط غير المألوف بين الدال
والمئلول، بحيث تصبح " الخصائص المجازية
الأكثر حضورا في لغته الشعرية، هي نفسها
الخصائص المجازية لـ اللغة الاعتيادية³⁰
بحيث تنتمي صورته وتشبيهاته إلى المحيط

والسمة الثانية هي إشكالية هذه العلاقة إذ أن
غنائية الماغوط احتجاج حاد ومرتفع
الصوت، على الواقع السائد، من موقع
المتكف الحساس البرجوازي الصغير
الساخط والذي يستعمل التغيير²⁵

تفجير الكلام العادي

إن تجربة الماغوط الشعرية، لم تقم على
تفجير اللغة القاموسية، ولم تقم على اللعب
اللفوي، وتبسيط الجملة الشعرية، بالاستناد
إلى اللغة، بقدر ما قامت على " تفجير الكلام
العادي اليومي"، وارتفعت به ليكون كلاما
شعريا، ولم توغل في تجربة رؤيوية،
ميتافيزيقية، وإنما في تجربة إنسانية موحية،
استطاع الماغوط أن يكشف ملامحها²⁶

وقد بين محمد جمال باروت الخصوصية
التي تحملها لغة الماغوط، في كتابه الحديثة
الأولى، حيث أن "الحساسية الشعرية عند
الماغوط ساخطة، وساخرة في أن واحد،
غير أن المهم لنا هو اكتشاف البناء
المجازي، الذي يقدمه الخطاب الشعري لهذه
الحركة المزدوجة من السخط والسخرية"²⁷

وإن "الفهم البلاغي الذي يقدمه، لا يكفي
في رأينا لاكتشاف هذا البناء، بل يجب
البحث في خصوصية لغته الشعرية، التي
تقارب جماليات نثر الواقع بولتي تجد
مرجعيتها ليس في اللغة الجزلة الفصيحة،
بل في منطق الحقائق، الذي يحكم لغة
التواصل اليومي، المستوعبة شعريا، أي
المحملة بالشعر، إذ أن الماغوط حتى في
تشبيهاته التي تنطبق عليها ألوات الفهم
البلاغي المنجز، يتجاوز تصور هذا الفهم
لطبيعة هذه الألوات²⁸

الذي يتميز كما يقول (قاموس الأسنية)
 باستخدام كلمة أو تركيب من الكلمات في معنى
 نقيص دلالاتها الحقيقية، إما انطلاقاً من اهتمام
 أسلوبى، أو تهكمى يأخذ صيغة تعجبية أو
 دنيائية ²⁴

أنا طفل

ها أنا أمد جمدي بصعوبة

لأدفن أسناني اللبنيّة في شقوق الجدران

.....

.....

لنا مسئول

ها أنا أشدّ أسناني على الأرصفة

والحق المارة من شارع إلى شارع

لنا طفل.. أين شعبي

لنا خائف.. أين مشنقتي

لنا حدّاء.. أين طريقي ²⁵

إن الماغوط مسالم.. حزين.. متهم..
 ساخر.. يبكي كالطفل. يصرخ كالمطعون.. إن
 شعره باختصار هو " مرآة لكثافة التجربة
 اليومية، دون أن يفقد إحساسه البدائي بالأشياء
 الأولى فيها. ففي شعره ذلك الاستحضار
 للتفاصيل المهمة في قاع الحياة اليومية، وذلك
 الاتصال الشعري البدائي المتوحد بها في أن
 واحد " ²⁶

دموعي زرقاء

من كثرة ما نظرت إلى السماء وبكيت

دموعي صفراء

الدلالي اليومي، بحيث ينهض هذا المحيط
 الدلالي في النص، ليس عبر هيمنة الوظيفة
 اللغوية المرجعية، بل أساساً عبر الوظيفة
 اللغوية الانفعالية، تلك المرتبطة بـ الأنا
 الغنائية، فهذه الأنا لا تعبر عن مشاعرها،
 وانفعالاتها وحسب، بل تستردها عبر
 علاقاتها بالأشياء " التفاصيل " ²⁷

أيها المارة

أخلوا الشوارع من العذارى

والنساء والمحجبات

سأخرج من بيتي عارياً

وأعود إلى غابتي ²⁸

إنها عودة إلى الفطرة، إلى البدائية
 الإنسانية، التي لا يوجد فيها هذا الضياع،
 وهذا التثرد، عودة إلى الحرية التي يحلم
 بها الماغوط، عودة إلى الغاية كطفل، أو
 نهر أو حتى فرد في غابة، ولنلاحظ هذه
 العلاقات الدلالية، التي لا تجد منلولها إلا
 في الواقع اليومي عند الماغوط، إلى جانب
 الأنا الداخلية الذاتية الغنائية في نفسه.

وما من قوة في العالم

ترغمني على محبة ما لا أحب

وكرهية ما لا أكره

مادم هناك

تبع وثقاب وشوارع ²⁹

" ثمة خصائص مجازية تظهر غالباً في
 هذه اللغة، كالمبالغة التي تقوم وظيفتها في
 شعر الماغوط، عل يبرز الحدة الانفعالية
 التوتيرية للذات، ومشاعرها، كقلب للمعنى

واحدة، وصوتاً واحداً، هو صوت الماغوط،
الساخر، الحزين، المتهم، الناقم، البدائي،
الطفل، المغترب، المشرد، الضائع، رجل
الشارع، والتبغ، والحنان، المتسول في أزقة
الحياة، المدافع عن وجوده كطفل، الباحث عن
الحنان في صدر أية امرأة، المكبوت.... الخ
يقول في قصيدة إلى بدر شاكر السياب :

لا تضع سراباً على قبرك
سأهتدي إليه
كما يهتدي المكبر إلى زجاجة
والرضيع إلى ثدي أمه
.....
.....

تشبث بموتك أيها المغفل
دافع الصبة بالحجارة والأسنان والمخالب
فما الذي تريد أن تراه
كتبك تباع على الأرصفة
وعكازك أصبح بيد الوطن
....
أيها المتعس في حياته وفي موته
قبرك البطيء كالسلحفاة

لن يبلغ الجنة أبداً
الجنة للعدائين وركبي الدرجات³²

من طول ما حلمت بالسنايل الذهبية
وبكيت

فليرهب القادة إلى الحروب
والعشاق إلى الغابات
والعلماء إلى المختبرات
أما أنا

فأبحث عن مسبحة وكرسي عتيق
لأعود كما كنت

حاجباً قديماً على باب الحزن
مادامت كل الكتب والنساخير والأديان
تؤكد أنني لن أموت
إلا جائعاً أو سجيناً³²

إن إحساسه بالأشياء، انطلاقاً من إفساد
بذاته المفردة، ذاته المعزولة، الحزينة، التي
تنظر إلى العالم من تلك النقوب البالية في
النفس " إن حساسيته الساخطة التهكمية
كانت مشدودة إلى مستوى من المستويات
الوجودية، ولكن ليس المستوى الوجودي
المعرفي، الذي عرفناه عند جيل، بل
المستوى الذي يسير بشكل ما إلى ما يمكن
اعتباره سلوكاً وجودياً، رجل الشارع
والمبغى " ³⁸

ولعل خصائص لغة الماغوط، أو
خصائص شعره، يمكن أن تُقرأ في أي نص
من نصوصه، إنها سمة عامة، ويمكن
تطبيقها على كل نصوصه على
الإطلاق، وإن كانت تختلف من نص إلى
آخر، بطريقة المعالجة التهكمية الساخرة، إلا
أنها تبقى في الحالة العامة لغة

أشهر أعمال

- ١٩ - روت، محمد جمال، الشعر يكتب اسمه، م. س.، ص 97
- ٢٠ - الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، م. س.، ص 105
- ٢١ - روت، محمد جمال، الشعر يكتب اسمه، م. س.، ص 97
- ٢٢ - عبد الله، عبد الله، الصورة الفنية في قصيدة نرو - م. س.، ص 143
- ٢٣ - روت، محمد جمال، الحداثة الأولى، م. س.، ص 146
- ٢٤ - الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص 42
- ٢٥ - الماغوط، محمد، م. س.، ص 45
- ٢٦ - روت، محمد جمال، الحداثة الأولى، م. س.، ص 231
- ٢٧ - روت، محمد جمال، الشعر يكتب اسمه، م. س.، ص 94
- ٢٨ - روت، محمد جمال، الحداثة الأولى، م. س.، ص 233
- ٢٩ - الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، م. س.، ص 75
- ٣٠ - روت، محمد جمال، الحداثة الأولى، م. س.، ص 233
- ٣١ - م. س.، ص 229
- ٣٢ - الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، م. س.، ص 165
- ٣٣ - م. س.، ص 164
- ٣٤ - روت، محمد جمال، الحداثة الأولى، م. س.، ص 232
- ٣٥ - الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، م. س.، ص 166
- ٣٦ - روت، محمد جمال، الحداثة الأولى، م. س.، ص 229
- ٣٧ - الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، م. س.، ص 169
- ٣٨ - روت، محمد جمال، الحداثة الأولى، م. س.، ص 234
- ٣٩ - الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، م. س.، ص 208-210

فصل من كتاب مبرك، تأليف بيحة مصري، التي بدت في عام ١٩٨٠ بعنوان القصيدة الحديثة، من حذبة والعمود، نشر مؤخرًا عن - مرة الحداثة - والاعلام في شرف.

لأن في الكتاب - تحت العنوان - عدد من روت في وضاحه ذكر من روت في عمداً على لفصل سبق من الكتب

١ الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، م. س.، ص 169

٢ صالح، سنية، مقدمة الأعمال الكاملة، دار الحديث، دمشق 1998 ص 1١

٣ م. س.، ص 7

٤ م. س.، ص 8

٥ م. س.، ص 9

٦ روت، محمد جمال، الشعر يكتب اسمه، ص 93

٧ الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، م. س.، ص 32-33

٨ روت، محمد جمال، الشعر يكتب اسمه، م. س.، ص 93

٩ روت، محمد جمال، الحداثة الأولى، اتحاد كتاب الإمارات، 1999، ص 229

١٠ الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، م. س.، ص 177

١١ روت، محمد جمال، الحداثة الأولى، م. س.، ص 232

١٢ الماغوط، محمد، م. س.، ص 180-181

١٣ روت، محمد جمال، الحداثة الأولى، م. س.، ص 232

١٤ م. س.، ص 230-231

١٥ م. س.، ص 230

١٦ نشر مقتطفات في بيروت

١٧ الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، م. س.، ص 108-112

حوار مع الناقد المصري: صلاح فضل

النقد العربي ومسألة التأصيل

حاوره: السعيد بوطاجين



يطرح الدكتور "صلاح فضل" بعض آرائه النقدية ومنطلقاتها والتحولات الواضحة التي ميزتها من كتاب إلى آخر. خاصة مع بروز البنيوية التي استقى منها شيئا من توجهه النقدي.

وإذ ننشر هذا الحوار المؤث معرفياً ورؤيويًا، فإننا نأمل ألا نأخذه مأخذًا صنياعًا كأراء مغلفة ونهائية، إنما نأمل أن يكون موضوع جدل، خاصة إذا عرفنا أن الساحة النقدية العالمية تشهد عدولات مستمرة بفعل نمو حلقى مؤسس مصطلحياً ومنهجياً.

عانيته في تبنيته، فليس من المصنفة أن يكون
أول كتاب أصدرته بعد حصولي على
الدكتوراه كان بعنوان "منهج الواقعية في
الإبداع الأدبي".

إنّ المنهج كان هو المنطلق، وأنا أكتب
عن منهج الواقعية، أدركت تغيرات في إيقاع
الحركة النقدية العالمية، تغيراً جذرياً في
توجهها وتحولاً أساسياً في منطلقاتها العلمية،
ولاحظت أن حياتنا العربية، في الثقافة الأدبية
النقدية غائبة تماماً عن هذه التيارات الجديدة
التي بدأت تسود الأدب العربي في الخمسينات
والستينات، كنت قد درست في إسبانيا،
ومنتشغل بكل ما يدور في فرنسا، لكل كتاب
يصدر فيها، فأخذت أتتبع تشكيل الحركة
البنوية حينئذ، وأصدرت في السبعينات إلى
جانب كتاب "منهج الواقعية" كتاباً آخر بعنوان
"نظرية البنوية في النقد الأدبي"، فكان هو
التقديم الأول لكل هذا العالم الذي لمثل فيما
بعد والذي أطلق عليه "البنوية وما بعدها".

والطريف أنّ هذا المنطق الثنائي لم يكن
متعارضاً في ذلك الحين، لأنني عندما حاولت
أن أقدم الواقعية لم أقدم الأيديولوجية، الواقعية،
ولمّا حاولت أن أقدم المبادئ الجمالية
المستحصات من الواقعية كما عند "لوكتان"
ومدرسته، وكانت المرة الأولى في النقد
العربي، واستخلصت من هذا التيار أنقى
وأصفي خطوطه المنهجية، وكانت هي البنوية
التوليدية عند "غولدمان" لم يكن أحد قد عرفها
أيضاً في الثقافة حينئذ، وأشبكت البنوية
التوليدية عند "غولدمان" بالبنوية عند "بارك"
وعند "جانسون"، وعند المدرسة البنوية البياني
ستروس، والمدرسة البنوية الفرنسية، لكي
يمثلاً معاً طرفي المقص في الحركة النقدية

- إنتقلتم إلى مذاهب متعددة، كيف
تفسرون هذا التحول المتواصل؟

- ينبغي أن أوضح أولاً ما أتصوره
بالمناهج، ولأزلت اعترف أن الشوق الأول في
سيرتي النقدية كان بالتعلق بهذا التصور عن
المنهج، لأنني تمثّلت أن لدي قدرة وضوحاً
ورغبة حارقة في ممارسة النقد وإن الضمان
الذي يكفل لي هذه الممارسة أن تكون دقيقة
ومنتجة وعملية، هو أن تتزعزع بالمناهج.

أذكر أنه في هذه الفترة من الصبا كان
أمامي نموذج جيد للمنهج تمثل في أستاذي
وشيخي الدكتور "محمد مندور"، وأستاذي
الأخر الدكتور "محمد غنيمي هلال"، وتمثل
على وجه التحديد فيما ترجمه الدكتور "مندور"
في كتيب صغير يسمى "منهج البحث في اللغة
والأدب"، وفيما كتبه

في أطروحة الدكتوراه بعنوان "النقد
المنهجي عند العرب".

كانت كلمة المنهج إذن هي كلة السر التي
جذبتني إلى هذه المنطقة الواعدة الحافلة
بسلطة الفكر النقدي على الأعمال الإبداعية،
تخلّلت أنني كي أكون قاضياً جيداً لا بد أن
يكون في يدي منظومة قوانين، وأحسب أيضاً
أنه من الكتب التي شوقنتني في صباي لكي
ألزم بهذا المنهج كتاب صغير جداً يسمى
"قواعد النقد الأدبي"، كنت قد درست قواعد
اللغة العربية وتوهّمت أنني ملكتها لأنني
أمسكت بهذه القواعد، وقد عثرت على هذا
الكتيب لمؤلف كان مترجم "لاسي كلومي"،
فقرأته فلم أعرف قاعدة واحدة، لم استخلص
منه أية قاعدة يمكن أن أطبقها بنجاح على
الأعمال الإبداعية، لكن ظل وهم المنهج أو
شوقه والتوق إليه، هو التوق الحارق الذي

العنصر الأول لهذه المنظومة هو الإستيعاب الحقيقي للمصطفى للفكر الأدبي القومي للعلمي، الفكر الأدبي يعني الإبداع، وما يثار حوله من قضايا تاريخية وفنية وما يتصل به من نقد.

فمن لا ينتهم الإبداعات الكلاسيكية في لغته وفي اللغات الحية الأخرى ويستقطب ويستوعب ما كتب حولها من دراسات ونقد، فإنه سيفقد منطلقه الأول.

أما الأمر الثاني وهو تمثل الواقع الإبداعي كما يتجلى في ثقافته وفي الثقافة العالمية لا يمكن لأستاذ يدرس الأدب الجاهلي مثلاً ولا يقرأ شيئاً سوى القصائد المعلقة أن يكون ناقد، فهو سيصبح مترساً رديئاً وليس أستاذاً حقيقياً إذا لم يعرف ما استجد على القصيدة العربية منذ تلك المعلقات حتى اليوم، ودون أن يعرف ليس الإبداعي السائد في حياة اليوم وبالتالي ملامسة الإبداع، يدع ما ينتج اليوم من أعمال إبداعية، انشروط الثاني لتكوين الناقد ولجذوره المتمكنة.

الأمر الثالث ولا يقل خطورة عن هاذين الأمرين، هو أن يعرف المسار الإستراتيجي لحركة العلوم المتصلة بالإبداع، لأن الإبداع لا ينتج في فراغ إنما ينتج في واقع، وهذا الواقع له جوانب متعددة: سياسية واقتصادية ومعرفية...

ففيما يتصل بالجوانب المعرفية هناك منظومة من العلوم التي تغذي الأدب، مثل علوم اللغة وعلوم النفس وعلوم الجمال والفن وغيرها، فما لم يعرف الناقد التوجيهات المستقبيلة والمكتشفات الحديثة في هذه العلوم فإنه لا يستطيع امتلاك الجهاز المعرفي القادر على احتضان هذا الإبداع الواقع فضلاً أن يكون حاكمه وقاضيه وصاحب السطة فيه،

الإنسانية. والضرفان غائبان تماماً في النقد العربي، المنطلق الذي توسلت به كان بسيط ومحدداً وصارماً، ساعمل في الجامعة وفي الحياة العامة، في الجامعة لا ينبغي أن تكون هناك "عقيدة"، يجب أن يسود العلم، والعلم يعني الاعتراف بكل التيارات مهما كان تخالفها لأن الحقيقة لا تكمن في الصوت الواحد، ولا يمكن أن نتجلى في التيار الواحد.

وما تولد بعد ذلك من تيارات ومناهج: التفكيرية والسوسيولوجية ومناهج القراءة ومناهج النص وتحليل الخطاب، كان عملية تولد طبيعي لنمو النظرية الأدبية نمواً معرفياً، لم يكن بوسعني أن أسمح لنفسني بالوقوف عند مرحلة معينة وأرفض المراحل التي تلت، وإلا كنت خائناً للمبدأ المنهجي الذي منطلقت منه، لأن المناهج المتتالية لا تتعاضد ولا تتشاجر، ولا يأتي بعضها لينفي مقولة المناهج السابقة عليها، ولكنها تأتي لتدرك أخطاء المناهج السابقة، لكي تكمل رسالتها في الكشف المعرفي، لكي تصحح خطأها العلمي، وتسير في درب متصاعد حقيقي.

من تجد نفسه عند لحظة معينة ويرفض ما جد من أحداث هو الذي يعيق نمو نفسه، ولم يكن لي على الإطلاق أن أعيق نمو فكري ونقدي.

- ظل النقد العربي بعيداً عن الإبداع، هل تتصورون أن هناك طريقة لتحقيق تناغم؟

- لا أحسب أن ما هو جدير أن يظنق عليه نقد يمكن أن يكون بعيداً عن الإبداع، فالنقد في تصوري جنور ثلاثة بدونها يمكن أن يكون ثرثرة، معنومات، تاريخ، لكنه لا يمكن أن يكون نقداً، هذه الجنور الثلاثة تتمش في منظومة مركبة هي جوهر النقد.

وفترات نهضة، وظلت البلاغة على حالها إلى أن شعر البلغاء العرب ودارسوا الأدب العربي في النصف الأول من القرن 20 بأهمية بحث البلاغة مرة أخرى من مرقدتها، وبأهمية إحيائها.

فكتب عدة مفكرين مجموعة من الكتب يدعون فيها إلى بحث البلاغة العربية، منهم "أحمد حسن الزيات" الذي ألف كتاباً بعنوان "تجديد البلاغة العربية"، وكتاب "سلامة موسى" المعنون "البلاغة العصرية"، وكتب الشيخ "أمين الخولي" - هو رأس مدرسة بأكملها في الفكر البلاغي - كتاباً "ظلم الفن القول" حاول فيه أن يحي مبادئ البلاغة العربية ثم كتب الأستاذ "أحمد الشاذلي" كتابه الأساسي بعنوان "الأسلوب"، وكل ذلك لم ينجح في إيقاظ البلاغة العربية من رقتها، لأنه لم يؤخذ في الاعتبار التطورات العظمى التي حدثت في مجال النقد الأدبي وفي مجال نظريات الأدب وعلم اللغة واللبنات ومجالات أخرى.

إلى أن كان عقد السبعينات، وبدأت فواج من البلاغيين العرب يسمون أنفسهم بالأسلوبيين، فالإسم الحديث للبلاغة هو الأسلوبية تقريباً، وسرعان ما انتشرت دعوات الأسلوبيين العرب كالنار في العجمين، وأصبحت الأسلوبية الآن هي لمطية الذلول لكل من يحاول أن يقارب الأعمال الأدبية مقارنة فكرية وأدبية وعملية منظمة.

ففي العقد الأخير فقط إنتبه عدد من المنقذين والعلماء العرب إلى ضرورة نقد البلاغة العربية القديمة وتقديم تصور جديد عن البلاغة الجديدة، ونعني كنت من بين هؤلاء في كتابي الذي شق طريقه بصعوبة في هذا المجال لنقد البلاغة القديمة وهو كتابي المعنون

فالنقاد الحقيقي لا يمكن أن يفصل عن الواقع الإبداعي.

وإذا استعرضنا سلسلة ما يمكن أن نسميهم نقادا من النقاد العرب في القرن 20 في الأجيال الثلاثة التي تولت هذا العمل النقدي، سنجد أن كثيراً منهم لم يكن يتابع الإبداع فحسب. بل كان يمارسه، سنجد "العقاد" مثلاً شاعراً من كبار الشعراء وقصاصاً في إحدى أعماله، وسنجد أن "طه حسين" هو الذي مهد الطريق برواياته المتعددة وبرائعته في سيرته الذاتية "الأيام" للكثير من المبدعين، فلم يكن يتابع الإبداع فقط بل كان يشارك في تنشيط وفتح مجالات الإبداع في الأدب العربي، فكيف يمكن أن نقول أن هذا الجيل لم يكن يحتضر الإبداع أو يعرف الواقع الإبداعي؟

إنك تقصد بمثل ذلك أن تشير إلى عدد من الأساتذة الأكاديميين المنفصلين عن الواقع. وهؤلاء لا يمكن أن يمنحوا شرفاً لغير نقد. - هناك محور شبه كلي للبلاغة العربية وجهودها في المجال النقدي وجماليات القول، ما قولكم؟

- هذا سؤال ذو شجون، وأنا أعتقد أن البلاغة العربية لم يمحوها أحد، لكنها هي التي اسحبت من الميدان، هي التي هربت، لأن البلاغة العربية عندما تلبقت من رحم الفلسفة وعلم الكلام، وعندما استوعبت اشعر شعري والشعر والشعر في عصور تشكلها كانت هي الأساس العلمي للنقاد العرب في المراحل القديمة، ثم تجذرت هذه البلاغة على يد أساطيلها الكبار من أمثال "أسكاكي"، ولعلمه آخر من جسد البلاغة في "مفتاح العلوم" و"الإيضاح" في كتبها الكلاسيكية القديمة، وجرت منه ساخنة كثيرة، فترات ركود

في الموقع الذي اختاره لنفسه، لكن من يريد أن يكون في مستوى العلم المعاصر سواء كان ذلك في علوم اللغة والأدب أو في علوم الطبيعة وما وراءها أو الفلك لا نستطيع أن نبدأ من "عباس بن فرناس" في محاولته للطيران ولكن علينا أن نستوعب ما انتجته "النازا" وننتج فيما بعد "النازا".

~ يبدو أن السمياء رغم أهميتها في الكشف عن مفصلات الخطاب، لم تفلح في التعامل مع جوانب كثيرة؟

- السميولوجية أو السمياء على اختلاف في عربية المصطلح إتفاق فيما يفهم منه، هي إحدى تطبيقات ما بعد البنيوية، وهي تؤدي وظيفة جوهرية في هذا الصدد لأنها ترتبط بأنظمة للعلامات المختلفة.

هناك فنون تنتمي علاماتها إلى مجال واحد، فالشعر مثلاً، علاماته كلها ترتبط بالمجال اللغوي، لكن هناك فنون مركبة، علاماتها وأنساقها يحتضن مجالات متعددة، مثل المسرح السينما وبعض الفنون البصرية المركبة.

فمناهج النقد ما قبل السميائية نجحت في تحليل الفنون أحادية الأفق، لكنها لم تستطع أن تستوعب الفنون المزوجة أو الثلاثية. من هنا أنا أرى أن السميولوجيا لا بدليل لها في تحليل المسرح، لأن المسرح يتكون من خطاب لغوي ثم حركة الممثل ثم الديكور ثم الألوان ثم الإيقاع الموسيقي... وهذه كلها تنتمي إلى منظومة علامائية مختلفة، فكيف يمكن للمشاهد أن يستصفي من هذه المنظومة العلامائية دلالة متسقة ومنسقة ومركبة ومتعاسكة في الآن ذاته؟

السينما أيضاً تنكسف بهذا التركيب، أنا شخصياً أجريت بعض التحليلات السميولوجية

"بلاغة الخطاب وعلم النص" وهو كتاب عبّته موجة...

إن النقد القديم لدينا يرتبط بمنطقه المحرمات وبمنطقه الصعوبات واقتراح بدائل حية، ومعاصرة للمبادئ القديمة يحتاج إلى جهد، ولحسب أن هناك عدداً من الشباب الدارسين العرب يمضون في هذا النهج الآن، ويبعثون الدم والحوية في طغرة في البلاغة الجديدة للثقافة العربية.

- استثمار في المناهج الحديثة، هل تعتقدون أنه مخرج لحل إشكالية الخطاب؟

- لا يمكن تصور المناهج الحديثة أنها مجرد نقب في جدار يؤدي إلى الخروج من المازق، هذا تصور غير صحيح، أنا في تقديري أن المناهج الحديثة تطبيقات لتحولات أساسية في المعارف وأنساق المعارف.

نظريات العلم تتغير من فترة إلى أخرى، والنظرية عندما تتغير يبدأها التفكير في المعجم، والمناهج تتوالد، وبالتالي فمن يريد أن يأخذ بطرف من هذا العلم، من يريد أن يكون حركته في قلب الواقع النقدي الإنساني المعاصر، من يريد أن يعيش إيقاع اليوم، وليس بين إيقاع الأمس كي لا يتجمد في الماضي، ليس أمامه من بديل، وليس من سبيل إلا أن يستوعب المناهج الحديثة ويبدع فيها وينطلق منها، ولذلك فهي ليست إلا أن يستوعب المناهج الحديثة ويبدع فيها وينطلق منها، ولذلك فهي ليست مشروعاً استثمارياً يمكن أن يكسب به الإنسان، وإنما طريقة للمعرفة، العلم والثقافة.

من يريد أن يظل في منطق تردّد المقولات للجاهزة وتكرار الألفاظ المحبوبة وإعادة نسقية التفكير القديمة دون أن يلتحم بالحياة وحركتها، وبالإبداع وتياراته، فليبقى

1) التفكير: الذيمارسه الكثير من النقاد بذكاء كبير ومهارة عظيمة في اكتشاف تناقض النصوص ورسالية المعنى المؤجل.

2) القراءة والتأويل وجمالية الإستقبال: منهج مواز آخر للسميائية ويقوم بدوره على كمل وجه لدى تيارات واتجاهات كثيرة، وبعض الجوانب التي لا تغطيها المناهج الأخرى.

3) علم النص: يقوم بدور بالغ الخطورة في اكتشاف جوانب متعددة في النصوص بالتوازي مع المنهج السيميائي وتحتويه في الكثير من الأحيان.

4) تحليل الخطاب في النقد المعاصر يستوعب كثيرا من هذه التيارات وينظم انساقها ويحاول أن يستخدمها.

والنقد الثقافي في نهاية الأمر يستجمع في جميعه، وهو خوف ألفرا كما تقول العرب كل ذلك ويستوعبه وبوظفه.

فهناك إذن ما قبل وما هو متوازن وما بعد السمياء، وحركة العلم في الأدب لا تتوقف.

- يبدو النقد العربي مستلبا منهجيا وفكريا ما رأيكم؟

- لا أعرف ما نقصده بالمستلب، ولعله - على الأرجح - ما يدعيه البعض من تبعية النقد العربي للغربي، فهذا استخدام سيء لمصطلح الإستيلا ولا تميل الحقيقة في الوقت ذاته، مامعنى الإستيلا؟ الإستيلا أن تكون لي إرادة وأخضع لما يمليه الآخرون مما يمس ويؤذي ويضر بقدراتي الذاتية، فليس هناك نقد يستحق أن يكون نقدا في الثقافة العربية وغيرها لا يعي ذاته وعيا كاملا لأنه يكون حينئذ ممارسة آلية، ليس هناك تبعية في

في الشعر والرواية وكانت ناجحة جدا، وكشفت عن أشياء لم يتح لي أن أكتشف عنها بغير ذلك من المناهج النقدية. وهذا السبب آخر غير اختلاف العلامات لأجده مقبدا جدا في السميولوجيا ولا يزال يتمتع بكفاءة عالية وقابلية جميلة جدا للتطبيق وذلك أن الإتجاه البنوي كان قد حاول نمسيا أن يقتطع النصوص الأدبية ويعزلها عن سياقاتها التاريخية والثقافية والاجتماعية، جاءت السميولوجية لتعيد وصل النصوص بما تثير إليه في الثقافة والمجتمع، بطريقة بعيدة عن الفجاجة التي كانت تنسم بها المناهج التاريخية والاجتماعية، مما جعلها قادرة جدا على الربط بين النصوص الأدبية والفنية من ناحية، وبيئاتها الثقافية ومجتمعاتها من ناحية ثانية عن طريق تجزئ الإشارات ونظم العلامات في هذه البيئات الثقافية ولا أظن أن منها أحر نح في أحداث هذا الربط بالطريقة التي نبحث بها السميولوجية. الفرق يتجلى في الباحث أو الناقد نفسه، يعني يمكن أن تعطى جهازا عظيما لباحث متوسط الموهبة والقيمة فيفسده ولا يستطيع أن يوظفه، يمكن أن يركب لطائرة طيار قاتل ويدمرها، ولكن إذا أعطيت هذا الجهاز لمن يدرك كيفية تكوينه وأبعاد وظائفه، ويمهر في استغلالها وأدائها على الوجه الأكمل يمكن أن يحقق به ما لا يستطيع أن يحققه الآخرون، فالمنهج يقوم بمن يتخذه ويعتمد على مهارة من يطبقه، ولا يستطيع أن نقول عن منهج ما، أنه قصّر عن كذا أو فشل في كذا.

- هل يمكن التفكير فيما بعد السمياء؟

- لقد استجدت تيارات كثيرة فيما بعد السمياء، أو بالتوازي معها، فهناك أربعة تيارات نقدية تكاد تكون متعاصرة.

مشاهد غريب سوف يصطنع بهذه المصطلحات لأنه لا يعرف هذا الحقل، لكن إذا أتيح له قدر من المعاشية البسيطة الأولية والمعرفة المدرسية الأولى، إذا قرأ كتابين أو ثلاث في هذا المنهج سيجد أن هذه المصطلحات لها غنى عنها بحال.

لأنها هي التي تحدد معالم الطريق وهي التي تبلور مفاهيمه، والتي توجز فكرية، وهي التي تعتبر مثل الجهاز في يد الطبيب، هل يستطيع أي شخص غير متخصص أن يشغل جهاز "سكاتير" أو جهاز رسم الأشعة يعمل به دون أن يعرف كيفية تركيبه وعمله؟

يمكن للطبيب أن يجس المريض بيده ويخمن ويحس المرض، ولكن أين هذا في الدقة والضبط مما لو أخذ الصورة بالأشعة هذه للنقطة في الجسد ونظر فيها؟

ورأى بالعين ما كان سيستشعره بالحنس الخارجي^{١٣} هنا شيء، وذلك شيء آخر، تلك مرحلة في علم الطب وهذه مرحلة تأليوم.

إن المصطلحات هي أجهزة النقد، الغباء ممن لا يعرفون النقد من حقهم أن يفزعوا المصطلحات ومن حقنا حينما نخاطب الجمهور العادي ألا ننقل عليه بالمصطلحات التقنية لأننا نخيفهم ونعيق تصورهم، ولكن إذا كنت تريد أن تعمل بهذه الصنعة وهي صنعة مثل بقية الصنائع، فكيف يمكن أن تعمل.

المصطلحات مثل الأدوات التي تفك بها أجهزة السيارة، كيف يمكنك أن تفك "اليوحي" بدون الأداة التي تنفذ إلى عمق المحرك؟

- ماهي أسماء الروائيين الجزائريين الذين قرأت لهم؟

- هذا السؤال أعترز عن الأجوبة عنه لعدة أسباب، السبب الأول أنه لن نرضي للقراء، وسوف تغضب أصدقائي أو من أريد أن

العلم، فإما أن تكون عالماً فتعرف أدوات العلم ومناهجه، وتملكها وتضيف إليها وتنتج بها علماً، وإما أن تكون جاهلاً، لكن ما معنى أن نطلق لفظ مستلب على باحث إذا عطل قدراته النقدية وعطل وعيه وشل إرادته ومدّ المنافذ بينه وبين ثرائه، وعمى عن واقع الإبداع، فسوف لن يكون ناقداً أصلاً حتى يكون مستلباً أو غيره.

فالمستلب من يعتقد أن حركة العلم تجوز في لغة أو في ثقافة ولا تصح في ثقافة أخرى، المستلب هو من يتصور أن العلم يستوطن بلداً ويأبى أن يستوطن بلداً آخر، المستلب هو من يعتقد أنه في موقف دوني، وأنه لا يستطيع أن يسهم في حركة الإبداع الإنساني.

- أصبح المصطلح النقدي علقاً لعام المناهج، هل هناك حل لهذه الإشكالية؟

- الذين يفترون على النقد، من الخارج دون أن يدخلوا ردهاته ويقتضوا مهرات بسائنيه اللبائنة وشار لشاره اللبائنة وفولكهة الشبهة يتصورون أن المصطلحات مجموعة من الأحجار التي تؤذي حركتهم، وتعوق مشيتهم وتجعلهم يتعثرون في هذه الطريق، لكنهم إذا دخلوا هذا البستان سوف يجدون أن المصطلحات هي العلامات المميزة التي يهتدي بها من يسير في هذه الدروب بمعنى أن لكل منهج جهازه المفاهيمي الذي هو منظومة من المصطلحات إذا درسنا المنهج بعمق وأناة، لا يمكن لنا أن نستغني عن جهازه الإصطلاحي، كل ما علينا أن نعرفه بوضوح أن المكتشفات العلمية في العلوم الإنسانية على وجه الخصوص لا تمثل مخترعات يمكن تطبيقها في تكنولوجيا علمية تتمثل في سيارة أو جهاز أو غيره، إنما تتمثل في المفاهيم، والمفاهيم توجز وتركز وتصاغ عبر المصطلحات، أي

فيها انتقلت إلى درجة الصراع مثل الفترة العباسية التي كانت فيها الشعبية والصراع بين العرب والعجم والعرب والفرس على أشد في المنطقة والسياسة والثقافة والأدب والكتابة والمال وكل مناحي الحياة، فعند ذلك تحلق وجه الثقافة العربية واعتنت بهذا التعدد العجيب.

إن أكبر الشعراء العرب كانوا مزدوجي اللغة، "ابن الرومي" كان رومي الأصل، و"أبو نواس" كان فارسيًا وكذلك "بشار بن برد".... فمن يقتصر على ثقافة واحدة غالبًا ما يصاب بالعقم إلى حد ما فلن من الممكن - يرغم نتائجه السياسية الصراعية ونتائجه الثقافية المدمرة في كثير من الأحيان - أن نعد هذا التحدّد الإبداع في الجزائر، ويظل هذا الوجه في القضية هو المطروح، ويؤدي إلى نتائج.

الملاحظة الثانية هو أن إيقاع الثقافة العنصرية الآن يعمل بشدة ويشرع بنصف لتشجيع الثقافات الإقليمية واللغات المحدودة الانتشار، ويشرع بالتنوع الثقافي للخلق، وهذه الصيغة التي تبناها "ليونيسكو" ويرى أن في هذا التنوع تحقيق لما يمكن أن نطلق عليه ديموقراطية الثقافة، وأنه يرسم طريق المستقبل الحقيقي، لأنه يتيح للأقليات العرقية والثقافية حقها في أن تمارس إبداعها وتحتضن لغتها وتبدع فيها، وبالتالي يصبح التعدد بهذا المنطق وسيلة خلاقة منتجة خصبة بدلًا من عقم الأحادية.

الجانب السلبي الذي أراه، يتمثل في أنه عندما يريد كل جانب أن يحو الآخر ويحل محله، عندما يريد العربون مثلًا أن يتأصلوا جذور الثقافة العربية ففي هذا إفقار الثقافة العربية أكثر مما هو إفقار الثقافة الغربية. وعندما يريد الفرنكوفونيون أن يتأصلوا تعرق العربي، فهذا لا يخدم الثقافة

عن طريق التعارضات الثنائية، ولعلنا نتذكر أن أول من وضع هذه الآلية بمهارة كبيرة هو الصديق العربي النافذ كمال أبو ديب، وقد نجح إلى حد بعيد في الكشف عن الأعماق الشعرية لشعراء قدامى ومحدثين، ابتداء من "أبي تمام" و"أبي نواس" إلى "دونيس" وغيرهم من المحدثين، فهي في صلبها آلية بنويوية بسيطة، إحدى التقنيات البنيوية لتحليل الخطاب، لكن حدث بعدها عشرات التقنيات الأخرى، ولا يمكن للنقد أن يتوقف عندها، إذ لم يلبث أن تجاوزها ومارس تقنيات تحليلية أخرى في الخطاب النقدي ولذلك فهي ليست دعوة تحمل طابع إيديولوجي، إنما مجرد وسيلة للكشف على البنى الأدبية وقد أدت وظيفتها في مرحلتها، ولا أظن أن هناك نافذا ناضجا اليوم يعتمد عليها.

- لقد خلقت التعددية اللغوية مشكلا ما بين الكتاب الجزائريين جعلتهم ينقسمون إلى طائفتين، هل أنتم على دراية بالوضع هذا الذي ينتشر بحدّة في الجزائر؟

- أعرف هذه القضية وأعرف بعض نتائجها نسبيا، إذ تهدد بنية الثقافة العربية، لكن دعني أشرح إلى أمرين: كمرافق بعد لا أعيشها عرقيا ولا ثقافيا وإنما أتألمها عن بعد، إن أحادية اللغة وأحادية المنظور عميقة دائما، وأما أسعد حالات الخصوبة الإبداعية والفكرية هي حالات الزواج هي حالات التهجين، لا يمكن لطفل أن يولد من أم نم تعاشر رجلا، ربما كانت ترسم العذراء لكي لا تقاس عليها (ضاحكا).

فأنا أؤمن أن التهجين والتعددية هي الوسيلة الحقيقية للخصوبة والثراء، بل عندما أتقى نظرة إلى تاريخ الثقافة العربية أجد أن الفترات التي تحدث فيها اللغات وتصارعت

أعدل الأشياء قسمة بين الناس هو الجهل وليس العقل، ولكن ما يفعله الناس يعد ذلك أن يملأوا عقولهم بالخيرات والتجارب والمعارف والعلم سواء كان مصدرها اللغة الواحدة أو الثقافة الواحدة والأجدر بها والأوفق لإثرائها لغتان أو أكثر، فكلما كان ذلك كان أعون أن يتسع العقل ويتسع الأفق ويسود النبض الإنساني ويعلو الذكاء البشري كما ينبغي له أن يكون.

الفرنكوفونية على الإطلاق، لأن الفرنكوفونية المطعمة بالعربي متضيف شيئا للثقافة الفرنسية، أما الفرنكوفونية الخالصة فلا تضيف شيئا. لأن لك نوع من التعصب الأعشى الذي تمليه الغيرة، سواء كانت قومية أو عصبية وهو نوع من ضيق الأفق والجهل، والإنسان عدو ما يجهل، ولكن إذا أخذ هذا بمنطق العلم وبمنطق الثقافات والثقافة هي لي تشكل العقل، مقولة ديكرت القائلة بأن العقل

كتب وعلتنا



وردة بن اراكليس خواجه لوتيس بوجيس

في مشغله الذي يحتل حجرتين في القبو دعا باراكليسوس¹ ربه، أن يرسل إليه تلميذا. كانت الدنيا قد أظلمت. وألقت النار الواهة في الموقد ظللا غير منتظمة. بذل هو جهدا كبيرا لكي ينهض ويشعل المصباح الحديدي. كان باراكليسوس الشارد الليال بسبب التعب قد نسي دعاءه. وحين محا الليل هيئات البونقة والأنبيق المترية، ارتفعت أصوات قرع على البوابة. نهض مغالبا النعاس وصعد السلالم الحلزونية للقصيرة ثم فتح إحدى صلفتي الباب. دخل رجل غريب. كان هو أيضا متعبا جدا. أشار باراكليسوس إلى المصطبة لكي يجلس الغريب. جلس هذا وانتظر. لوقت ما لم يتبدل الكلام..

كان الأستاذ هو الياضي بالكلام:

- أنا أتذكر وجوها من الغرب ووجوها من الشرق - قال ليس من دون انفعال معين - إلا أن وجهك لا أتذكره. من أنت وما تريده مني؟

- اسمي لا أهمية له - أجاب الغريب - ثلاثة أيام وليال قضيتها في الطريق لكي أدخل إلى بيتك. أريد أن أكون تلميذك، جئتكم بكل ما أملكه.

لمرح كبير نقود وهره فوق الطاولة. فعل ذلك بيده اليمنى. كانت قطع النقود كثيرة ومن الذهب. وقف باراكليسوس خلف الغريب لكي يشعل المصباح. وعندما التفت لاحظ أن يد القادم اليسرى تمسك بوردة الوردة لقلقه.

- إنحنى وجمع أطراف أصابع يديه ثم قال:

- أنت تتصور بأنني قادر على خلق حجارة تحول كل العناصر إلى ذهب بينما أنت نفسك تعطيني الذهب. أنا لا أبحث عن الذهب، وإذا أردت الذهب فسوف لن تكون تلميذي أبدا.

- أنا لا أريد الذهب - أجاب الغريب - وهذه النقود لا تشهد إلا على أمر واحد وهو إرادتي القوية في الدرس. أريد أن تعلمني الفن. أريد أن أقطع إلى جانبك الطريق الذي يؤدي إلي (الحجر).

أجاب باراكليسوس ببطء:

- الطريق هو (الحجر). البداية هي (الحجر) وإذا لم تفهم هذه الكلمات فهذا يعني أنك لم تبدأ في الفهم بعد. إن كل خطوة تقوم بها هي الهدف. نظر الغريب إليه وهو غير مصدق. قال بصوت متبدل:

- ولكن هل يوجد الهدف؟

¹ - باراكليسوس (1493-1541) طبيب وكيميائي ألماني وأستاذ جامعة بازل، ويعتبر أول من استخدم المستحضرات الطبية الكيميائية. وكان باراكليسوس من ممثلي فلسفة الطبيعة النهضوية

- لمتنا في (الجنة) - قال الشاب بعدا - نحن هنا تحت القمر وكل شيء هو قان، نهض باراكليسوس
- وفي أي مكان آخر نحن؟ هل تعتقد بأن (المسقوط) هو شيء آخر غير جهلنا بأننا في الجنة؟

- يمكن لكل وردة أن تحترق - قال التلميذ بتحد.

- ما تزال النار في المدفئة - قال باراكليسوس. - وإذا رميت الوردة في الموقد هل تعتقد بأن النار تلتهمها وليس من شيء حقيقي غير الرماد. أقول لك أن الوردة خالدة ولا يتغير فيها شيء سوى الشكل. وقد تكفيك كلمتي لكي ترى الوردة من جديد.

- كلمة واحدة؟ - سأله التلميذ مستغربا - البونقة مطفاة والأنبيق مملوءة بالرماد. هل تفعل شيئا لكي تبهث للوردة؟

نظر باراكليسوس إليه بحزن.

- البونقة مطفاة - كرر الكلام - والأنبيق مملوءة بالرماد. عند غروب أيامي الطويلة نستعمل أنا أدوات أخرى.

- أنا لا أجزو على السؤال: أي أدوات - قال الغريب بمكر، ولربما بتواضع.

- أنا أتكلم عن الأداة التي استخدمت في خلق السماء والأرض و(الجنة) غير المرئية التي نحن فيها، ولكن الخطيئة الأولى تخفيها عنا. أنا أتكلم عن (الكلمة) التي تعلمنا القبة² ليأها.

قال التلميذ ببرود:

- أنا أرجوك بكل تواضع. أرني كيف تختفي الوردة وتظهر. لا فارق لذي إن كنت تستخدم الأنبيق أم (الكلمة).

استغرق باراكليسوس في التفكير. وفي الأخير قال:

إيتسم باراكليسوس:

- المغترون الذين لا يقل عددهم عن عدد الحصى يدعون بأن لا وجود له وهم يفتخرون بالرجال. أنا لا أعطهم الحق. ولو أنه ليس من المستبعد أن الهدف هو محض وهم. أنا أعرف بأن الطريق (يوجد).

ساد الصمت الذي قطعه الغريب:

- أنا مستعد لقطع الطريق معك وحتى لو كان علينا أن نتجول لسنوات طويلة. أسمح لي بأن أقطع الصحراء، أسمح لي بأن أرى، ولو من بعيد، الأرض الموعودة، وحتى لو لم تسمع لي النجوم بوضع قنمي عليها. أنا أرغب بدليل قبل أن أمضي في الطريق.

- متى؟ - سأله باراكليسوس بقلق.

- فوراً - قال التلميذ بحزم مفاجيء.

كانا قد جدنا الحديث باللاتينية، والان أخذنا يتكلمان بالألمانية.

رفع الشاب الوردة إلى أعلى.

- يروون - قال - أنك تظهر على حرق الوردة وعلى بعثها بقدرة منك. أسمح لي بأن أكون شاهد هذه المعجزة. أنا أرجوك من أجل ذلك وبعدها أعطيك حياتي كلها.

- أنت سريع التصديق - قال الأستاذ.

- وأنا لست بحاجة إلى هذا، أنا أطلب بالإيمان.

- ولكنني لست سريع التصديق ولذلك أرغب أن أرى بعيني تدمير هذه الوردة وبعثها. أخذ باراكليسوس الوردة وبدأ يلهو بها أثناء الحديث.

- أنت سريع التصديق - قال - نقول بأنني أقدر على تدميرها؟

- أنت مخطيء هل تظن بأن أي شيء يمكنه أن يعيد العدم؟ هل تظن بأن الإنسان الأول في (الجنة) كان قادرا على أن ينمر ولو زهرة واحدة ولو ورقة واحدة من العشب؟

² وهي للتعليم النقلي التصوفي عند اليهود.

شعر الشاب بالخجل. إما أن يكون بيراكيلوس مشعوذاً وإما متبناً عاد، أما هو فطغلي إجتاز عتبة بيته ويرغمه الآن على الإعتراف بأن قرون سحره المشهورة هي محض مظاهر خادعة.

ركع وقال له:

- إن فعلتي لا تغتفر. لقد إنتقدت الإيمان الذي تطالب به يا سيدي المؤمنين..

إسمح لي بأن أشاهد الرماد. سأعود عندما سأكون أقوى وحينها سأكون تلميذك، وفي نهاية (الطريق) سأرى الورد.

قال بعاطفة صليقة إلا أن هذه العاطفة كانت شفقة لأراها فيه الأستاذ العجوز المحبوب كثيراً والمهان كثيراً والمشهور كثيراً وبسبب هذا هو المغتر كثيراً. من كان هو، يوهانس غريزياخ، لكي يقوم باكتشاف مدنس للمقدس، وأنه تحت لقناع لم يكن هناك أحد؟. ولولقى النقود الذهبية **لكان تلك صدقة**. جمعها وخرج. رافقه براكيلوس إلى أسفل السلم وقال له بأنه سيكون ملتظراً في هذا الوقت.

كلاماً عرفك بأنهما لن يلتقيا أبداً.

بقي براكيلوس لوحده. وقبل أن يطفىء المصباح جلس على مقعده المتعب. نثر على راحة يده قبضة رماد وقال بصوت خفيض كلمتين فقط: الورد بعث.

- لو فعلت هذا الشيء لقلت أنت إن هذا الشكل منحه السحر لعينيك. ولما أعطتك المعجزة الإيمان الذي تبحث عنه. إيق الورد على حالها.

بقي الشاب ينظر إليه غير مصدق. رفع الأستاذ صوته وقال:

- من أنت بالضبط كي تأتي إلى بيت الأستاذ وتطلب منه معجزة؟ وأي شيء قمت به لكي تستأهل مثل هذه اللمبة؟

أجاب التلميذ وهو يرتعش:

- أعرف بأنني لم أنجز شيئاً. أرجوك بإسم هذه السنوات الطويلة التي أضحي بها في التدريب في ظل شخصك، إسمح لي بأن أرى الرماد ثم الورد. أنا لا أرجوك بأكثر من هذا. وسأصدق بشهادة عيني.

مسك، بعنف، الورد القرمزية التي وضعها براكيلوس على المنصة، ورمأها في النهب. إختفى اللون ولم يبق غير عرق من الرماد. وخلال لحظة غير منتهية إنتظر كلمة ومعجزة.

وقف براكيلوس بثوب حراك. قال ببساطة خاصة:

- كل رجال الطب ولك الصيادلة في بازل يجزمون بأنني محتل. وقد يكون الحق معهم. هذا هو الرماد الذي كان وردة وهو لن يكون إياها أبداً.

انفتح باب مطعم هنري ودخل رجلان. وجلسا إلى منضدة المطعم الرئيسة (الكاونتر) فطلبهما النادل جورج: "ما طلبكما؟"

"أعزب" قال أحدهما "ماذا تريد أن تأكل يا آل؟"

فجاب آل: "لا أعرف. لا أعرف ماذا أريد أن أكل."

وأخذ الطباخ بالهبوط خارج المطعم. وكان من الممكن رؤية مصابيح الشوارع وهي تضاء من خلال النافذة. وراح الرجلان يطالعان لائحة الطعام. ثم الجانب الآخر للمنضدة أخذ ائمز برأبهما، وكان يتحدث مع جورج عن ذلك.

"- سأخذ شرائح خنزير مشوية مع صلصة تفاح وبطاطا مطحونة." قال الرجل الأول.

"- ليست هذه الأكلة جامدة جداً."

"- ولماذا وضعتهم على لائحة الطعام إذن؟"

نظر جورج إلى الساعة المعلقة على الحائط خلف المنضدة، وقال:

"إنها الساعة الخامسة."

قال الرجل الثاني: "الساعة تشير إلى الخامسة وعشرين دقيقة."

"- هذه الساعة تزيد عشرين دقيقة."

فقال الرجل الأول: "فلتذهب الساعة إلى الجحيم. ماذا عندك من الطعام؟"

قال جورج: "أستطيع أن أعطيكما أي نوع من الشطائر (السندويشات). يمكنكما أن تأخذا لحم الفخذ بالببيض، أو لحم الظهر بالببيض، أو الكبد مع لحم الظهر، أو شريحة لحم مقالية."

"- أعطني دجاجة مع بازلاء خضراء وصلصة قشدة وبطاطا مطحونة."

"- هذه الأكلة تقدم في العشاء."

"- كل الذي نريده يقدم في العشاء، ها؟ هذه هي الطريقة التي يعملون بها."

الوقت

أرنبست همنغواي

"- حسنا، أنت كذلك." قال الرجل الآخر للصغير "ليس كذلك، يا آل؟"

"- إنه غبي" قال آل، واستدار إلى أنمز وسأله:

"- ما اسمك؟"

"- أنمز"

فقال آل: "ولد نبيه آخر. ألا تظن أنه ولد نبيه، يا ماكس؟"

قال ماكس: "هذه المدينة مليئة بالأولاد للنابيين."

ووضع جورج الصحنين على المنضدة وفي أحدهما لحم فخذ بالبيض وفي الآخر لحم ظهر بالبيض. ووضع إلى جانبهما صحنين فيهما بطاطا مقالية، وأغلق الباب المؤدي إلى المطبخ.

فقال آل: "أيهما طلبك؟"

"- ألا تذكر؟"

"- لحم الفخذ بالبيض."

"- إنه ولد نبيه حقا." قال ماكس، ومال إلى الأمام وأخذ لحم الفخذ بالبيض، وأكل كلا الرجلين بقائيهما. وراقبهما جورج وهما يأكلان.

"- ما الذي تنتظر إليه." سأل ماكس وهو يحدّق في جورج.

"- لا شيء."

"- فلنذهب إلى اللحيم. كنت تنتظر إلي."

"- فقال آل: "ربما كان الولد يقصد المداعية."

ضحك جورج.

"- يمكنني أن أعطيك لحم فخذ بالبيض" قال الرجل الذي يدعى آل. وكان يلبس قبة عريضة ومعطفا أسود وقد شدت جميع أزراره على الصدر، وله وجه صغير أبيض وشفتان مضمومتان. وكان يرتدي شالا حريريا وفازين.

"- أعطني لحم ظهر بالبيض" قال الرجل الآخر. وكان بنفس حجم آل. وكان وجههما مختلفين، ولكنهما يرتديان نفس الملابس كما لو كانا توأمين. فكلهما لبس معطفا ضيقا. وجلسا منحنين إلى الأمام، متكئين على مرفقيهما على المنضدة.

وسأل آل: "أديكم أي شيء للشرب؟"

فاجاب جورج: "لجنة الفضية، أو البيغو، أو الزنجبيل."

"- أعني هل لديكم شيء يشرب؟"

"- فقط ما ذكرت"

"- هذه مدينة حارة" قال الآخر "ماذا

يسمونها؟"

"- سوميت"

فقال آل: "وماذا تفعلون هنا لولا؟"

فقال صديقه: "ياكلون العشاء. يأتون هنا ويأكلون العشاء."

وقال جورج: "هذا صحيح."

فقال آل جورج: "إن أنت تظن أن ذلك صحيح؟"

"- بالتأكيد" قال جورج.

"- أنت ولد نبيه، ليس كذلك؟"

"- بالتأكيد" قال جورج.

- لا ينبغي لك أن تضحك" قال له
ماكس" لا ينبغي لك أن تضحك مطلقاً، فهمت؟"
- طيب". قال جورج.
فقال ماكس مخاطباً آل: "إن هو يعتقد أن
الأمر طيب".
وجه آل الموزل إلى ماكس قائلاً: "ما
بسم الولد النبيه ! إذهب إلى الجهة الثانية من
المنضدة بجانب صديقك".
- وما المقصود؟ سأل آدمز.
- لا يوجد أي قصد".
وقال آل: "من الأفضل لك أن تذهب إلى
الجهة الثانية، أيها الولد النبيه !" فذهب آدمز
إلى الجهة الثانية من المنضدة.
وسأل جورج: "وما المقصود؟"
- ليس هذا من شأنك العين". قال آل
من هناك في المطبخ؟"
- الزنجي".
- ماذا تعني بالزنجي؟"
- الزنجي الذي يطبخ".
- أطلب منه أن يأتي".
- ما المقصود؟"
- أطلب منه أن يأتي".
- في أي مكان تظن نفسك؟"
- نعرف تماماً أين نحن" قال الرجل
المدعو ماكس" هل نبدو هازلين؟"
قال له آل: "كلامك يبدو هزلاً. لماذا
تجادل مع هذا الصبي. إسمع" وقال لجورج قل
للزنجي أن يأتي هنا".
- ماذا ستفعل به؟"
- لا شيء إستخدم دماغك، أيها الولد
النبيه ! ماذا تفعل بزنجي؟"
فتح جورج النافذة الصغيرة التي تطل
على المطبخ ونادى: "سام ! تعال هنا لدقيقة".
انفتح باب المطبخ وجاء الزنجي، وسأل:
ما هناك؟"
وألقي الرجلان الجالسان إلى المنضدة
نظرة عليه.
وقال آل: "حسناً، أيها الزنجي ! قف هناك
بالضبط".
ونظر سام إلى الرجلين الجالسين إلى
المنضدة، وقال: "نعم، يا سيدي !" فنزل آل من
مقعدته وقال: سأذهب إلى المطبخ مع الزنجي
والولد النبيه. إرجع إلى المطبخ، أيها الزنجي !
ولنت إذهب معه، أيها الولد النبيه !"
وسار الرجل الصغير خلف آدمز وسام
المنضدة إلى المطبخ. وأغلق الباب خلفهم. وجلس
الرجل المدعو ماكس إلى المنضدة مقابل
جورج. ولم ينظر إلى جورج ولكنه كان ينظر
في المرأة التي تعكس ما هو كائن خلف
المنضدة. وكان مطعم هنري في السابق صالون
حلاقة.
وقال ماكس وهو ينظر في المرأة: "حسناً،
أيها الولد النبيه ! لماذا لا تقول شيئاً؟"
- ما المقصود من كل هذا؟"
فقال ماكس منادياً: "ها، يا آل ! يريد الولد
النبيه أن يعرف ما المقصود من كل هذا".
وجاء صوت آل من المطبخ قائلاً: "ولماذا
لا تخبره أنت؟"
- ماذا تظن وراء كل ذلك؟"
- لا أدري".

التعذيب شيئاً ذا إنسانية قليلة لا يحقق الزنجي منها أي فائدة. وأنا أترك التفاصيل جانباً، بل أتذكر فقط أن الظلام بعد أن استقرت الكرة في القاع، والذي كما ذكرت كان أكبر ظلام منذ اللحظة الأولى، قد إشتد لدرجة دفعتني إلى أن أعطي وجهي بيدي وبعداً لم أقرر على إيعادهما عن الوجه ولو لثانية واحدة. كانتا ملتصقتين به. والأكثر من ذلك لم يحتمل وعيي للضغط للرهب والعجن الفظيع والدفع، وأخذت أختنق رغم أن حالة الهواء مازالت جيدة نسبياً، إلا أنه كان إختناقاً متخيلاً، فأن قد إختنقت قبل الأوان حين كنت أتنفس. وقد تكون هذه هي أسوأ أشكال الإختناق. والأسوأ هو أن حركاتي المنقبضة، حركات الدودة، بدت لي في هذه **الوحدة فظيعة** في لاشيئيتها ولن رعباً طغى عليّ ومن نفسي داتها، ولم أقرر على إجتعال مسألة أنني أنتحرك. وطراً تغيرت على شخصي، ولكم هو يختلف الآن، في هذا الوجع تحت الماء الفظيع، عنه في ضوء النهار أو الليل هناك في الأعلى.

ولكم صار شخصي فظيلاً! وشحوباً لذي سلبه الظلام النموذجي اللون والتعبير، شحوباً المكوم الذي ضحك إلى الداخل وأصابه العمى والبكم، كان شيئاً مختلفاً في الجوهر عن أي شحوب ومهما كان مفرغاً إلا أنه الشحوب الذي يمكن رؤيته ومعه الشعر المنفوش كشعر القنفذ، هنا، في الحديد، تحت الماء، الشعر الفظيع كفضاعة الصرخة التي أردت أن أطلقها إلا أنني ضببطت نفسي بأدنى كل الجهد، فلو كنت قد أطلققتها لجننت على الفور. وهذا أمر لم أرده البتة. أم، لا أعرف ببساطة ما لقوله، ولكن

بشكل خاص كي لا تقصّر كثيراً وقت السقوط إلى الماء.

للمرة الأولى أراني الزنجي الخارطة. فقد أراد أن أرى في النزاع الأخير النقطة الموصول بها إلى الأبد. وبعدها أدخلوني إلى الكرة وضبطوا الصواميل. وحل الظلام النهائي. أصبحت بهزة عنيفة وعرفت بلّني فذفت إلى البحر. أخذت أغرق، لكن عليّ القول: إن مما عانيتهُ آنذاك جاء مغايراً تماماً لما كنت أتوقعه. فلقد توقعت موقفاً معيناً من الواقع في تلك اللحظة في حين أنني فقدت بحكم الظلام وسمك جدران الكرة، المعنى النفسي لما حصل وكنت عارفاً فقط بأنني أجور وأسقط، بأنني أغرق وأتحرك وأمضي إلى الأسفل. أخذت **أتنفس** دون وعي عندما جلمت القرفصاء على تلك الأرضية الفولاذية. كانت الهزة غير شديدة في نهاية الرحلة التي إستمرت ساعتين، فتلك الهزة أكتبت لي بأنني هبطت. رأيت بذهني التائب كيف لمست الأتقال للقاع وإرتفعت قليلاً وبذلك توترت السلسلة. وأخيراً كنت هناك، كنت في القعر ذاته، في ذلك المكان من الباسيفيك المليء بأكثر الأسرار، كنت وعشت. لمست رجلاً برجل، وفي الأعلى فوقني تملأ وعلى مبعدة سبعة عشر كلم وأنه إقباد إلى إرادته وأنه قذف المسبار وأن هذا القاع البارد الغريب حل به الدفء بفضلته وأنه سيّد تعذيبه.

لكن التعذيب بلغ شيئاً فشيئاً ذلك الحد من التوتر الذي أخذت فيه أخشى من أن يحول هذا التعذيب كل شيء إلى رقصة مجانين غير حقيقية. وبدأ يسيطر عليّ الخوف من أن يصبح

"ماذا تظن؟"

"لماذا تريدان أن تقتلا العجوز أندرسون؟ ما الذي فعله بكما؟"

وكان ماكس ينظر إلى المرأة طوال الوقت الذي يتكلم فيه.

"لا أريد أن أقول شيئا."

"لم تتح له الفرصة لفعل أي شيء بنا. حتى أنه لم يربنا قط."

"ها، يا آل ! يقول الولد للنبية إنه لا يريد أن يقول ما يظن بكل ذلك."

وجاء صوت آل من المطبخ: "وسيرانا مرة واحدة فقط."

وقال آل من المطبخ: "لا أستطيع أن أسمع جيدا." ودفع بقنينة صلصة طماطم من

فصّل جورج: "إنّ لماذا تريدان أن تقتلاه؟"

النافذة التي تمر منها الأطباق إلى المطبخ. "اسمع، أيها الولد للنبية !"

"سنتقله لفائدة صديق. فقط لنسدي معروفا لصديق، أيها الولد للنبية !"

مخاطبا جورج: "ابتعد قليلا من البار، وأنت، يا ماكس، تحرك قليلا إلى اليسار." وكان مثل

"أسكت ! قال آل من المطبخ" اللعنة، إنك تتكلم أكثر من اللازم."

المصور الذي يتخذ للترتيبات لصورة جماعة. وقال ماكس: "كلمني، أيها الولد للنبية !"

"حسنا، أريد أن يستمتع الولد للنبية، أليس كذلك، أيها الولد للنبية؟"

الذي تظن أنه سيحدث؟ لم يقل جورج شيئا.

فقال آل: "إنك تتكلم أكثر من اللازم. إن الزنجي والولد للنبية يستمتعان بمفردهما.

فقال ماكس: "أنا أخبرك. استغل سويديا. هل تعرف سويديا طويلا بسمه أولي أندرسون؟"

لقد ربيظتهما مثل راهبتين صديقتين حميمتين في الدير."

"نعم."

"افترض أنك كنت في دير."

"يأتي هنا كل ليلة ليأكل، أليس كذلك؟"

"ومن يدريك؟"

"أحيانا يأتي هنا."

"كنت في دير يتوفر فيه الطعام اليهودي. هذا ما كنت فيه."

"يأتي هنا في الساعة السادسة، أليس كذلك؟"

ونظر جورج إلى الساعة.

"إذا أتى."

"إذا دخل كائن من كان، أخبره أن الطباخ غير موجود. وإذا ألح أحدهم أطلب منه أن يدخل إلى المطبخ وطبخ لنفسه. هل فهمت ذلك، أيها الولد للنبية؟"

"أحيانا."

قال جورج: "طيب. ماذا ستفعلان بنا بعد ذلك؟"

"ينبغي عليك أن تذهب إلى السينما أكثر. فالأشرطة السينمائية مفيدة لولد نبية مثلك."

فقال ماكس: "الولد النبيه يستطيع أن يفعل كل شيء. يمكنه أن يطبخ كل شيء. ستجعل من فتاة ما زوجة سعيدة، أيها الولد النبيه!"
- "نعم" قال جورج وأضاف "صديقك لولي لندرسون لن يأتي."
فقال ماكس: "سنعطيه عشر دقائق أخرى."

وظل ماكس يراقب المأة والساعة. وأخذت عقارب الساعة تشير إلى السابعة، ثم إلى السابعة وخمس دقائق.

- "تعال، يا آل!" قال ماكس "بحسن بنا أن نذهب. إنه لن يأتي."

فقال آل من المطبخ: "الأفضل أن نعطيه خمس دقائق أخرى."

وخلال تلك الدقائق الخمس، دخل رجل إلى المطعم، وبيّن له جورج أن الطباخ مريض. "للأسف، لماذا لا تأتون بطباخ آخر؟" سأل الرجل. "لهم تفتحوا المطعم للزبائن؟" ثم خرج.

قال ماكس: "انهض، يا آل!"

- "وماذا عن الولدين النبيين والزنجي؟"

- "إنهم على ما يرام."

- "أظن ذلك؟"

- "بالتأكيد. لقد إنتهينا من الموضوع."

فقال آل: "أنا لا أحب ذلك. هذا مزلق. وأنت تكلمت أكثر من اللازم."

- "لوه، يا للحميم" قال ماكس "كان علينا أن نستمع، ليس كذلك؟"

- "ومع ذلك، فقد تكلمت أكثر من اللازم." قال آل. وخرج من المطبخ. وكانت

قال ماكس: "هذا يعتمد. هذا من الأشياء التي لا نعرفها إلا في حينها."

فنظر جورج إلى الساعة. وكانت السادسة والرابع. وافتح الباب من الشارع. ودخل سائق حافلة، وقال:

- "مرحبا جورج! هل أستطيع أن أتناول العشاء؟"

فقال جورج: "لقد خرج سام. وسيعود بعد نصف ساعة تقريبا."

- "من الأفضل أن أواصل السير." قال السائق. ونظر جورج إلى الساعة. وكانت السادسة والدقيقة العشرين.

- "هذا لطيف، أيها الولد النبيه!" قال ماكس "أنت جنتلمان صغير إعتيادي."

فقال آل من المطبخ: "يعرف أنني كنت سأطلق النار على رأسه."

- "لا" قال ماكس "ليس ذلك. فالولدا النبيه لطيف. إنه ولد لطيف. وهو يعجبني."

وفي الساعة السادسة وخمسة وخمسين دقيقة قال جورج: "إنه لن يأتي اليوم." وكان هناك شخصان في المطعم. ودخل جورج المطبخ ليعد شطيرة من لحم الفخذ بالبيض ليزبون أراد أن يحملها معه. فرأى في داخل المطبخ آل، وقبعته العريضة مائلة إلى الخلف، وهو جالس على مقعد عال بجانب البويب. وكان ادمز والطباخ موثوقين ظهرا لظهر في الزاوية، وقد شئت منشفة في فم كل واحد منهما. أعدّ جورج الشطيرة، ولقها في ورق مشتمع، ووضعها في كيس، وجاء بها، ودفع الرجل ثمنها واتصرف.

قال سام الطباخ: "من الأفضل أن لا نتدخل في هذا الموضوع مطلقاً. من الأفضل أن نظلاً بعينين عنه".

فقال جورج: "لا تذهب، إذا كنت لا تريد ذلك".

قال الطباخ: "إن خوضك في هذا الموضوع لا يتر عليك فائدة، إبق بعيداً عنه".

"سأذهب لأراه"، قال أتمز لجورج "أين يسكن؟"

أدرك الطباخ ظهره قائلاً: "الأولاد يعرفون دائماً ما يريدون أن يفعلوا".

"إنه يسكن في عمارة هيرش لإيجار الغرف" قال جورج لأتمز.

"سأذهب إلى هناك".

وكان المصباح، خارج المطعم، يلقي ضوءه على أعصاب شجرة عارية. ومشى أتمز على الأرصفة الشارع بمحاذاة الميبرات، واستدار عند صعود المصباح في شارع فرعي، وبعد ثلاثة دور وصل إلى عمارة هيرش لإيجار الغرف. وصعد أتمز الدرجتين وضغط على زر الجرس. وجاءت امرأة إلى الباب:

"هل أولي أندرسون هنا؟"

"هل تريد أن تراه؟"

"نعم، إذا كان موجوداً".

وتبع أتمز المرأة مرتقياً السلم إلى الطابق الأول، ثم إلى نهاية الممر. وطرقت الباب.

"من هناك؟"

"هناك شخص يريد أن يراك، يا سيد

أندرسون!" قالت المرأة.

"أنا أتمز؟"

ماسورة مبدمه تحدث انتفاخاً خفيفاً في المعطف الضيق عند الخصر. سوى معطفه بيديه المغطاتين بالقفازين. وقال لجورج: "إلى اللقاء، أيها الولد النبيه! عندك حظ كثير".

فقال ماكس: "هذه هي الحقيقة، ينبغي أن تراه في سباق الخيل، أيها الولد لثيبه!"

وخرج كلاهما من الباب. فراقبهما جورج من الشباك وهما يمران تحت المصباح ويقطعان الشارع. وكانا في معطفيهما الضيقين وقبعتيهما العريضتين يشبهان فرقة مسرحية. وعاد جورج من خلال البووب المتأرجح إلى المطبخ ملتحقاً بأتمز والطباخ.

فقال سام: "لا أريد شيئاً من ذلك بعد اليوم. لا أريد شيئاً من ذلك بعد اليوم".

ووقف أتمز منتصباً. ولم يضع أحد منشفة في فمه من قبل. وقال وهو يحاول إخفاء خوفه: "قل لي، ما الموضوع؟ يا إترى؟"

فقال جورج: "كانا سيطلقان - أولي أندرسون. كانا سيطلقان عليه النار عندما يدخل المطعم ليأكل".

"أولي أندرسون؟"

"مؤكد".

وتحسس الطباخ زاويتي فمه بإبهاميه. وسأل: "هل انصرفا؟"

أجاب جورج: "نعم، انصرفا الآن".

فقال الطباخ: "أنا لا أحب ذلك. أنا لا أحب شيئاً من ذلك مطلقاً".

"اسمع" قال جورج لأتمز من الأفضل أن تذهب لرؤية أولي أندرسون".

"حسناً".

- "أدخل".

- "هل هناك من شيء يمكنني أن أفعله

من أجلك؟"

- "لا، لا شيء يمكن فعله الآن".

- "ربما كان الأمر مجرد تهديد".

- "لا، ليس مجرد تهديد".

وتحول أولي أندرسون إلى الجدار. وقال وهو يتكلم باتجاه الجدار: "الشيء الوحيد هو أنني لا أستطيع أن اتخذ قرارا بالخروج. فانا هنا طوال النهار".

- "لا يمكنك مغادرة البلدة".

- "لا" قال أولي أندرسون "لقد انتهيت من كل تلك التقلبات". ونظر إلى الحائط "لا شيء يمكن فعله الآن".

- "ألا يمكنك إصلاح الأمر بطريقة ما؟"

- "لا، فقد وقعت في المحذور". وقال وهو يتكلم بنهر الصوت المستوي "لا شيء يمكن فعله. بعد قليل سأحزم لمري بالخروج".

فقال آدمز: "يجب أن أعود ولرى

جورج".

- "مع السلامة" قال أولي أندرسون. ولم ينظر ناحية آدمز "شكرا على مجيئك هنا".

وخرج آدمز. وبينما كان يغلق الباب رأى أولي أندرسون بكامل ملابسه وهو مستلق على الفراش ينظر إلى الحائط.

- "لقد بقي في غرفته طوال النهار". قالت صاحبة العمارة في الطابق الأرضي، "أحسب أنه ليس على ما يرام. قلت له: يا سيد أندرسون! يحسن بك أن تخرج وتتمشى قليلا في يوم صحو كهذا اليوم، ولكنه لم يشعر برغبة في ذلك".

- "إنه لا يريد الخروج".

فتفتح آدمز الباب ودخل في الغرفة. كان أولي أندرسون ممددا على السرير وهو يرتدي كامل ملابسه. كان في السابق ملاكما محترفا من الوزن الثقيل. وكان طويلا أكثر من اللازم بالنسبة للفراش. كان مستلقيا ورأسه على وسادتين. لم ينظر إلى آدمز.

قال آدمز: "كنت في مطعم هنري، ودخل شخصان وأوتقائي والطباخ، وقالوا إنهما سيقتلانك".

وبدا كلامه سخيفا عندما نطق به. ولم يقل أولي أندرسون شيئا.

وواصل آدمز كلامه قائلا: "حجزنا في المطبخ. وكانا سيطلقان النار عليك لو دخلت المطعم لتناول العشاء".

نظر أولي أندرسون إلى الحائط ولم يقل شيئا.

- "وأرئى جورج أنه من الأفضل أن أتي وأخبرك بذلك".

فقال أولي أندرسون: "ليس هناك من شيء أستطيع أن أفعله في هذا الشأن".

- "سأصافهما لك".

- "لا أريد أن أعرف لوصافهما"، قال أولي أندرسون، ونظر إلى الحائط، "شكرا لك لأنك أتيت لتخبرني عن الموضوع".

- "لا شكر على الواجب".

ونظر آدمز إلى الرجل الضخم المستلقي على السرير.

- "ألا تريدين أن لذهب لأخبر الشرطة؟"

- "لا"، قال أولي أندرسون "لا ينفع ذلك

بشيء".

"طبعاً، أخبرته ولكنه يعرف الأسباب."

"ماذا سيفعل؟"

"لا شيء."

"سيقولونه."

"أحسب ذلك."

"لا بدّ أنه تورط في شيء ما في شيكاغو."

"أحسب ذلك."

"يا له من شيء خطير!"

فقال أنمز: "إنه شيء مخيف."

ولم يقلوا شيئاً آخر. وأنحنى جورج وتناول منشفة ومسح بها المنضدة.

وقال أنمز: "أتساءل ما الذي كان قد فعله؟"

"إختال على شخص ما. هذا ما يقتلونهم من أجله."

"قال أنمز: "سأنتقل من هذه البلدة."

"نعم، قال جورج "هذا خير ما تفعل."

"لا أحتمل للتفكير فيه وهو ينتظر في غرفته ويعرف أنه سيقتل. إنه شيء مخيف حقاً."

"حسناً، قال جورج "من الأفضل لك ألا تفكر في الأمر."

"أسفة لأنه ليس على ما يرام" قالت

المرأة "إنه رجل لطيف جداً. كان يحترف الملاكمة، كما تعلم."

"أعرف ذلك."

"لا يمكنك أن تعرف ذلك أبداً من ملامح وجهه."

قالت المرأة. وظلا واقفين يتحدثان قرب باب العمارة من الداخل. إنه رجل مهذب جداً.

"حسناً، ليلة سعيدة، يا سيدة هيرش!"

"أنا لست السيدة هيرش" قالت المرأة،

"إنها تملك العمارة في حين أقوم أنا بالعناية بها فقط إنني السيدة بيل."

فقال أنمز: "حسناً، ليلة سعيدة، سيدة بيل."

"ليلة سعيدة" قالت المرأة.

وسار أنمز في الشارع المظلم حتى بلغ الزاوية عند المصباح ثم استدار مائياً بجانب السيارات حتى وصل إلى مطعم هنري. وكان جورج في داخله خلف المنضدة.

"هل رأيت أولي؟"

"نعم، فقال أنمز "هو في غرفته ولا يريد الخروج."

وفتح الطباخ البويب من المطبخ عندما سمع صوت أنمز، وقال: "لا أريد حتى أن أسمع عنه، وأغلق البويب."

وسأل جورج: "هل أخبرته بالموضوع؟"

في ليلوا عام 1930 حين أبحرت إلى القاهرة سقطت في البحر المتعطل. وكان لمقوطني ضجة كبيرة، فالبحر كان آنذاك ناعما لم تعصفه الأمواج لكنهم لم يلاحظوا ذلك إلا في الدقيقة التالية حين نأت السفينة عن بحوالي نصف كيلومتر. في الأخير عندما أدبرت صوبي والد القطبان الذي إبتابته الحمى، من سرعتها، لكنها تجاوزتني وأنا أضربت الماء المالح بيدي. ومرة أخرى إستدارت نحوي لكنها هذه المرة تجاوزتني أيضا بسرعة القطبان ثم توقفت بعيدا بعيدا. وتكررت المناورة عشر مرات وبعناد غير مألوف، ولثناءها أبحر صوبنا يخت بخاري كبير، خصوصي، ولتقطني ثم ألقع بعيدا عن سفينتي المسماة (أورنيت).

أمر قطبان الطيش، ومالكه أيضا، بربطي وإقائي في كابينة صغيرة في القاع، والشيء هو أنه أبذل حذائه بحضوري، وأنا إستغربت لبيض قدميه حصل هذا سهوا. كان وجهه أبيض إلا إني كنت قادرا على إمرأته بأن قدمه ستكون سوداء مثل القار، إلا أنها كانت بيضاء تماما! في النتيجة كانت كراهيته لي لا تعرف الحدود. فقد أدرك بانتي كشفت سره العزيز بولوجي الذي لم يعرفه أي أحد في العالم عداي وهو أنه كان نجيبا الناصر. (وفي الأخير فهذه القضية بكاملها وألحق يقال كانت محررة بعد). خلال الأشهر الثمانية أبحر دون توقف. إلى الأمام دائما، وعبر بحار كثيرة، وكانت الرحلة تتوقف لأخذ الوقود فقط. طوال الوقت كان يتلذذ بالحبيب التي لا تحدها حدود، حرية الإرادة إزائي أنا المسجون في تلك الكابينة الصغيرة المظلمة الخالية من النوافذ، أنا الذي كنت تحت إمرته دائما.

لكيد أن كل كراهية لا بد أن تضيق في هذه الحرية التي لا تقاس/ وإذا كان قد حكم علي بمينة قاسية فليس اليسير عذابي بل إنما يفعل ذلك لمعتته الشخصية. كان قد دبر الأمر طويلا كأنه أراد بواسطتي إستهلاك إفعالات لم يجرؤ قط على الإقترب منها، شأن المرأة الإنجليزية التي وضعت دودة في علبه نقاب وزينتها في شلالات نياغارا. حين أخذوني، في الأخير، إلى المطبخ إبتابني، عدا مشاعر الخوف، الحنين والأسى والإمتنان، فعلي الاعتراف بأن ميتتي التي تفق ذهنه عنها كانت، على وجه التقريب، ذاتها التي

ميتة أم حبيب

حيث ولد غوصي وفيتس

بعد نصف سنة أو سنة ولربما ثلاث، إلى المكان الذي مضت منه إلى الشرق.

- سنلقيك في الكرة الزجاجية. (بهذه الصورة يمكن تلخيص كلام الزنجي) وأي عاصفة لن تفرقك. معك رزمة فيها ثلاثة آلاف قطعة من مسحوق الحساء وهي تكفيك لعشر سنوات إذا مصصت قطعة واحدة في اليوم، كذلك معك جهاز صغير لكنه مضمون لتطلية الماء. عموماً لن ينقصك الماء. فهو والمر حين تتأرجح على الأمواج وتحتها دون أن تدري، وعلى هذه المشاة طول عشر سنوات وحين تكون ميتك عند نفاذ قطع الحساء ستواصل جنتك الدوران في الطريق المرسوم مرة أخرى وأخرى. رموني إلى المحيط وبذات البيضة على الفور بالدوران عميقاً ثم لبحرت.. والموجة العالية (في ذلك اليوم هبت الريح وكانت الشمس وراء الغيوم، وكان سطح المياه محروثاً عميقاً وفي حركة شديدة ودائمة) مسكنتي على ظهرها ذي الرغوة الزيتونية اللون ورفعتني بصعوبة، في لحظة واحدة، بضجيج، في تلك المياه السيّدة غير المجددة. تحت الماء كان كل شيء هائلاً وبلون أخضر. عند العودة إلى أعلى لم أر السماء العكرة والمبهمة إلا للحظة خاطفة، إذ سرعان ما انفقي الجبل المائي الشاهق كأنه أصبح إلهي، في مناهة الدوامات، وهذه المرة لدقيقة واحدة على الأقل. والموجة الثالثة رفعت الكرة بولادة على أعرافها لمدة أطول. كانت قد سبقتني. وأزحت إلى جانبها الهارب. حينها تسرب بعض الهدوء إلى نفسي، في الوادي. بعدها جاءت الرابعة ثم

طارت على مخيلتي وحلمت بها مرة في طفولتي المبكرة. فمساعدة أدوات مجلوبة خصيصاً، ولا أريد وصفها، انجزوا عملاً بالغ الصعوبة. فقد وجدت نفسي داخل كرة زجاجية على شكل بيضة كبيرة لا أقدر على التحرك فيها إلا بأطرافني.

كانت صغيرة بشكل لا أقدر فيه على تغيير إستراتيجتي. كان سمك الزجاج ثلاثة سنتيمترات، وسطحه بلا عيوب، ولما كان لحم عداً مكان واحد عملوا فيه ثقباً صغيراً يتسرب منه الهواء إلى الداخل. خنوا بيضة ضخمة وخزوها بالدبوس، حينها ستكون البيضة التي وجدت نفسي فيها. هناك مكان لي مثل مكان جنين الدجاجة. أراني للزنجي خارطة المحيط الأطلسي وعين موقع الليخت. كنّا وسط المحيط بين إسبانيا وشمال المكسيك. هناك بمضي تيار غولفس تروم الجبار صوب قنال المانش، والسواحل الشمالية لإنجلترا وإسكندنافيا، لكن يبدو على الخارطة واضحاً أن التيار يتوزع على مربعة ألف ميل عن أوروبا، ويتعطف فرعه الجنوبي صوب الأسفل على اليمين وحينها يسمى بتيار الكناري. بعد ذلك يتعطف هذا التيار إلى اليمين مرة أخرى (أو إلى الأعلى) ويكون اسمه تيار الأنريل. وهنا يتعطف يمينا مرة أخرى ويلتحم بغولفس تروم لكي يبدأ كل شيء من جديد. بهذه الصورة تخلق هذه التيارات دائرة مغلقة ذات قطر يتراوح طوله من ألف وخمسمائة كلم إلى ألفين. وإذا رميت من على متن سفينتك قطعة خشب إلى البحر فكونوا على ثقة بأن المياه ستحملها من الغرب

بينما إنعطفت أنا مع الشطر الجنوبي من التيار صوب جزر الكناري كي أبقي إلى الأبد في محيط مطلق أدور فيه مرة أخرى. كانت حسابات الزنجي مصيبة! لكن بدل الصراخ أخذت بالغناء، فالبحر يدعو إلى الغناء.

مرت فوقى سفينة فرنسية لشركة نارشيه ريني. كسرت الزجاج والتقطتني من المياه. بهذه الصورة إنتهى هذا التجوال لكنه في الواقع لم ينته إلا بعدها بوضع سنوات. حين تركتني السفينة في ميناء فالبارايزو بدأت الهرب على الفور من الزنجي فقد كنت موقنا بأنه يطاردني.

-2-

كان يقينا أن الزنجي سيطارني. قرأت هذا في نجوم السماء. والسبب في أن أحدهم فعل فطة كفلته لي، ولأقلها بشكل أكثر وضوحا: من يبدأ لعبة كهذه مع أحدهم لا يقدر على تركها أيد شان النمر الذي عرف طعم اللحم البشري. فهناك شيء في هذا اللحم لا يوجد في غيره أبدا. وهكذا هربت عبر أرض أمريكا كلها. بل أبعد، صوب الغرب، فقد كان يبدو لي أن أيسلندا هي المكان الأكثر أمانا على الأرض، لكن سوء الحظ كان لي بالمرصاد حين لم أحصل في ريكيافيك نظرات موظف الجمارك وإعترفت بالذنب. أنا لم أجا إلى الحيلة في حياتي قط. كنت أنظر على الدوام بإستقامة في عيون موظفي الجمارك، وكنت الباديء على الدوام بفتح الحقيقة. كنت على الدوام أتركهم راضين ومادحين. لكن هذه المرة لم يحتمل ضميري المنقل بالذنب ذلك

الخامسة ثم السادسة.. إنها العاصفة!، فالعاصفة المحنّيون والوحوش الحنّب حملوني إلى القسم التي كان قد جنّ حنونها، ومن ثم الدوران والسقوط إلى قعر الهاوية. ومن الطبيعي أنني لم أخش الغرق. سفينة الزنجي كانت تتبعني طوال أسبوعين. وفي الأخير أبحرت هذه السفينة بعيدا. وفق التوصية مصصت كل يوم قطعة من الحساء وشربت الماء المرشح الذي أخذته من البحر بأنبوبية من مطاط. بهذه الصورة طمأنت لشوق جميع الذين كانوا يرون إلى البحر من تلك السفن البخارية ذات الطوابق والمطلقة للأخنة. لم أفلح قط في وضع أي ترتيب لحركتي الأندية، لم أكن أحرر هل سترفعني المياه لم مستحقني وترميني حسب، لم ستقطني على وجهي أم على ظهري. كما لم يكن بإمكانني إدراك مسألة أخرى: هل أنا أنقدم رغم علمي بأنني لأوجه شرفا؟ ولم يكن هناك أي شيء عدا الجبال والوديان والضجيج وأعراف الموج وينابيع المياه الحارة وقرقرة تحمل، صدفة، وجدران ركضة نائرة شاقولية وسفوح شديدة الإتحاد وكثل تحتي لا أعرف متى تختفي ثم علو شاقق وبعدها هبوط مفاجيء وأعراف الموج الظاهرة الهاربة ثم المشهد من القمة وبعده الآخر من الوادي. جبال ووديان، عمل الأوقيانوس كله. في الأخير إستسلمت. مرة واحدة فقط لاحظت كيف أن قطعة خشب وحيدة رافقتني أياما كثيرة على مبعده كيلومترات ثم إبتعدت شيئا فشيئا وإختفت في الفضاء العكر المشبع بالملح والضبباب. أردت حينها الصراخ في بيضتي. فقد فهمت أن الخشبة حملتها المياه صوب سواحل أوروبا

إلا أنني لم أفهم نوايا الزنجي تماماً رغم أن جدران الكرة سميكة لحد بالغ، لكنني فهمت كل شيء حين قال لي بأننا في المحيط الهادئ وفي المكان الذي يوجد في أكبر عمق في العالم (17 ألف متر).. وبالرغم من شعوري بالهلع الرابض على عتقي وأطراف أصابعي فقد علت إبتسامة غامضة زوايتي فمي. فأننا أرحب بالمعلوم والمعروف من زمان وبما هو لي من زمان.

هكذا كان عليّ أن أكون الوحيد بين الأحياء، الكائن الوحيد الذي سيتلوى هناك حيث لا توجد حتى أحياء البحر كالسرطان. والعطية الوحيدة هي الظلام والموت والياس المطلق. بكلمة واحدة مصير لا مثيل له تماماً، أما الزنجي فقد عصف به الفضول، وليس الفضول فقط، كي يعرف ما الذي يجري في القاع. عديته فكرة أن ذلك المكان لن تطؤه قدمه أبداً. وتلك المنطقة الباردة، الصخرية، غريبة عليه، فحين يسبح على السطح تكون هي في الأعماق قائمة هناك، لذاتها تماماً لذاتها. إذن لا غرابة في أنه أراد أن يعرف وفي الساعة نفسها.. وسيعرف حقاً يوم غد وخلال 17 كلم من المياه بأنني سأتلوى في القاع، ولا أحد يدري، وسيمك سرّ الأعماق حين يرمني كمسبار ولغاية القاع. إلا أنه حين تقرر نزولي إلى القبر تبين وقوع خطأ في الحسابات وأن وزن الكرة ليس بالكافي، رغم سمك الجدران أن ترقد تحت الماء، غير أن الزنجي أوصى بغرز خطاف في الكرة وربطه بسلسلة تنتهي بأقنال من حديد كان عليها أن تسحبني وراءها. وهذه الأقنال صنعت

التأنيب الصامت في نظرة الجرمكي. أعترفت بالرغم من أن أمتعتي لا تحوي شيئاً مخالفاً للقانون إلا أنني لمست على ما يرام تماماً ولمست دون ذنب تماماً، فأننا قد هربنا نفسي. ولم يضع الموظف العراقي أمامي إلا أنه أخبر الجهة المختصة. وبعدها بيومين جاء الزنجي وأخذني إلى سفينته.

للمرة الثانية وجدت نفسي في تلك العلبة المظلمة تحت سطح السفينة مشبعا عبوديتي بما يملكه الزنجي من حرية مطلقة في أن يعمل ما يشاء. فقد ماق السفينة أينما أراد ولم يبخل بالفحم ولا البخار. كان طوال الوقت نهبا للأفكار والخطط/ أي مصير من المصائر التي لا تتدّ يجعله مصيراً لي وأي نقطة من النقاط التي لا تحصى يجعلها نقطتي. أما أنا فتقبلت الأمر بصورة طبيعية كما لو أنه نصيبي منذ أن ولدت. في كل الأحوال كنت موقناً بنهاية الأمر التي لن تكون معروفة أو جديدة عليّ بل شيئاً عرفته وعلمت به وقد أكون بشوق إليه منذ أمد طويل. وفي الأخير حين شعرت، بعد حبس خائف إستمر أشهر طويلة، بهواء البحر المنعش وجدت أن السطح الخلفي للسفينة قد إبتمع تحت نقل كرة فولانية، أو بالأحرى مخروط فولاذي، يذكر شكله بقذيفة المنفع بعض الشيء.

لقد كلفه أمرى هذه المرة ملايين كثيرة، اندركت على الفور أن ادخل الكرة فارغ وإلا أين ساكون؟. وصحّ قلبي. فحين فكروا صوامل المنفذ ونظرت إلى الداخل رأيت غرفة صغيرة. كانت هذه الغرفة الفولانية الصغيرة دون زينة وإضافات. وقمت أنا بتحيتها كفرتي الخاصة،

ضرر، بهذه الأجساد المخترقة إلى رحمها الذي قامت فيه. وفي الأخير بدأ أحدهم بدغدغة سحابة مخيطة على البحر الموحش. كانت ذات لون قرمزي مليء بالسواد الأكثر قتامة. وفتحت هي قريبا. وحين لم أرعتها بذلت في الفراغ السماوي الذي تشكل بعد إختفائها، تتجمع سحب أخرى، ومن جديد راحت تصبأ الماء بصورة آلية وتلقائية، ومن جديد خلقت بحرا.

-3-

عندما عدت إلى قريتي في إقليم ساندوميج إسترحت وذهبت مرة إلى الصيد ولعبت البردج وقمت بزيارات في المناطق المجاورة.. وفي إحداها كانت هناك فتاة لو ترك لي الخيار لأستسها، بكل سعادة، إكليل الزواج وطوق الريحان. وكان كل شيء قد هذا وسكن. الزنجي، كما قلت، إختفى في مكان ما، ولربما لم يكن موجودا البتة، عدا ذلك قدم الخريف وتساقطت أوراق الشجر وأخذ الهواء يبرد مع كل يوم، وشجع كل شيء على المنادة والعدو والشوق والإنطلاق كيفما يشاء المرء. وأخذت أفكر، من باب اللهو ببناء بالون نزهة من النوع الأصلي. وبعدها بقليل كان بالوني جاهزا. غشاؤه من قماش خاص عازل وخفيف ومثين، وقوة الدفع كانت الهواء المسخن. ففي أسفل القماش كان معصم حديدي إذا رفع كشف عن مكان كبير وضع في مصباح نفطي إعتيادي يقف على أرجل حديدية مثبتة. يكفي إشعال المصباح وإدارة الفتيل كي ينتفخ البالون وتتوتر حباله للمربوطة بالمسلة. لقد إستطعت أن أحفظ غشاؤه البالون بسهولة في مخزن الغلال. عندما

تبدو الأنا مفزعة حين تنقل إلى ميدان غريب عليها تماما كما يصبح الإنسان غير إنساني حين يستخدم كمسبار، وبقدر ما يفوق هذا اللإنساني كل الشر الذي يلقاه الإنسان. ولكن ليس الحديث هو عن هذه الأمور بل لريد أن أصف الطريقة التي خرجت بها من هذا المازق. بدأت أنزاسي وأنتحرج ولتقاظ وأرتطم بالجدران بكل قواي (لكيد أنها تصرفات إتقنت مع ما خطط له الزنجي الذي ينتظر في الأعلى باستمرار). بذلت أدافع ولتضاغط وأضرب الفولاذ، أنقرفس ولتواثب ولتضاغط وأدفع للجدران حتى النهاية. وهذا الجنون العقيم لئار، كما يبدو، حركة ما لو إحتكاكا في الخارج. لا أعرف هل إنقطعت المسلسلة المتناكدة بسبب الصدا لم أن الكلاب أفلت من علق المسلسلة لو سقطت الأتقال المربوطة بصورة سيئة نتيجة صدمة قوية. جاء الخلاص والراحة فجأة.. فقد صعدت الكرة بسرعة متزايدة. وبعدها فتح صوامل الكرة طاقم سفينة تجارية إسمها هاليفاكس. لا أعرف ما حصل للزنجي. ربما دمرت الكرة عند سقوطها، اليخت، ربما ترك المكان وهو مسرور لما حدث. في كل الأحوال إختفى لأمد طويل. ووصلت السفينة إلى بيرنامبوكو ومنها عدت إلى بولندا كي أستريح.

وفي ذلك الحين سقط مذهب ضخم في بحر قزوين الذي نبخر ماؤه كله في لحظة واحدة. وأحاطت أنقاض مشقة ومتورمة من الغيوم الأرض ثم ارتفعت فوقها مهددة بطوفان آخر، وفي بعض الأحيان كانت الشمس تنفجر من بينها بحزم من الأشعة الحارة. وساد كمد عظيم. ولم يعرف أي أحد كيف العودة وبلا

الأرض 3/ كان البالون، وهو ضخيم، حساسا إلى حد غريب ولا يحدث ضجة. كما كان خاضعا لكل نزوة من نزوات الهواء، ونحن الموجودين في السلة كنا مثله أي تقمصنا روحه الوديمة والطوفولية 4/ النسيج الخفيف الذي داعب، حسب وجنات الآخرين رفعا إلى أعلى، ولم يكن ممكنا للتنبؤ بمصيرنا في الفضاء 5/ لم تكن هناك في الهواء أية مأكلة عدا مصباح نفطي واحد دون غاز، لا شيء غير اللقماش والحبال والسلة ونحن والهواء 6/ وأخيرا هناك الظل الكروي الرائع السائر على العشب. إلا أن ما منحني السعادة وبأكبر قدر، راكب البالون وليس البالون نفسه، فوق المروج والحقول والأكمة تعرفت للمرة الأولى في حياتي عليها بشكل مستمر وبقرب متزايد. كانت تستمع إلي بشغف وربت لو قبلت ألف مرة أنهما الصغيرة البقطة والقائمة / ورغم أن النساء مولعات بالرومانتيكية لم أتحدث أمامها عن الزنجي ومغامراتي الأخرى، بسبب الحياء غير المفهوم والمضطرم الذي حذرني من أن لا أفرط في الكلام.

وجاء يوم تبادل الخاتمين وبعدها أخذ يقترب يوم الزواج. طوال ذلك الوقت لم أفكر بأي امرسيء، وطرقت جميع الذكريات، فقد عشت لها وللبالون، عشت منذ اليوم، منذ الأمس وأربما هربت من الماضي، في طريق للسعادة مستو وهاديء، وحتى أن الأحلام السينة تركنتي. أبدا.. لم يكن هناك ولا إبحراف واحد عن الدرب السوي.. أي إختلاس نظر لذلك الشيء.. وكان في الأخير موجودا حقا. لكن ما مضى إنقضى.. / البتولا هي بتولا والصنوبر

ملأته بالهواء، وتستمر العملية عادة حوالي الساعة، بلغ قطره من ثلاثين إلى أربعين مترا. والحق لا يعود إلى مهارتي التقنية بل لذلك اللعب الثقيل الذي إجتاح الطبيعة. ولا أنكر أبدا أنني خفت حين جلست للمرة الأولى في السلة وأمامي منظر هذه الضخامة المحققة فوقى إلا أنها كانت ضخامة خفيفة، والدخل فارغ ووديع مثل الطفل. وعملية تسخين البالون ذاتها ونفخ الكرة من اللبطة. كان علي الإنتظار طويلا لغاية إنتشار الهواء بالشكل المناسب. وفي الأخير تحرك البالون، فجأة، إلى الأعلى وبسرعة كبيرة. أدت القنيل لكي يبقى البالون فوق أعلى الأشجار في حديقتي. والريح الخفيفة حملته فوق الحقول بإتجاه جيران معلومين. مررت بالغابة والنهر والقرية وأحدثت جلبة وبعثت بالتحيات ووجدت نفسي على علو خمسين مترا فوق باحة معلومة وأمام مدخل ذي أعمدة وعزيز علي. أدت القنيل وبعدها هبط البالون دون ضجيج على العشب. وكما كانت الدهشة كبيرة ! وكما من الضحكات والمدحج والإطراء لي وللبالون !. فلا أحد رأى من قبل شيئا شبيها بهذا !. وتوقفوا عن شرب شاي المصركي يملأ العجب نفوسهم، وبعدها دعوني إلى تناول القهوة مع الجبن والمربي ثم أخذت إلى السلة راكبا واحد فقط، وأدأت الفتيل بقوة.

كانت المتعة الجسدية لهذه الرحلة تعتمد قبل كل شيء على أن البالون كان كبيرا ومملوءا للغاية كذلك على 1/ بالإمكان التحليق فوق رؤوس الناس لكن على مبدعة يد مرفوعة 2/ حين الوصول إلى بيت لو شجرة يمكن للبالون أن يصعد ويعود هابطا بمحاذاة

أن القذارة والتكلف والشراسة لم تكن كلها موضع الشك، ففي أصوات الرجال/ الوحوش أحسست بالعنف الأعمى، وفي أصوات النساء/ الوحوش ذلك الفرح الخبيث الذي يثيره، عادة، بين الكائنات البشرية من جميع الأجناس وفي كل مكان شيان: البراءة والفجاعة.. لوه، كلا، لو كان الجذام وحده لقبلت الأمر لكن ليس الجذام والأيروسية معا!، لوه، كلا، يا الله أنا لا أقبل الجام الأيروسي!... وهكذا هربت كالمجنون وهم ورائي وصراخهم يعلو. لكن لم تلحق حوافرهم المجذومة بذعري الجنوني. إختبأت على غصن كبير متصلحا بمصا غليظة وأقسمت بأنني سأهشم رأس أول واحد يقترب مني.

شيئا فشيئا إنكشفت الحيلة الجهنمية/ المحوري الجهنمية لهذا التعذيب. إكتشفت كامل تلك الآلية المعقدة للإحتمالات التي جعلت هذه الفنتازيا واقعا. فإلى الجزيرة لم تصل منذ ثلاث مائة أو مائتي سنة أية سفينة. فقد نسيها الجميع كما ينسون أحيانا جميع هذه الجزر الصغيرة القاحلة.. سكان الجزيرة لم يروا، وأبلاؤهم أيضا، إنسانا غريبا قط.

نعم لكن كيف نفهم السوقية والهزة الأناني وتلك المطاردة الفظيعة والرغبة في التحرش؟ لوه. إنه ليس بالأمر الصعب!.. لا صعوبة هناك. فعلى المرء أن يتجلبب بالروح الزنجية التي تتحكم بهذه الأمور (بهذا الخصوص كانت لي تجارب). ومنذ قديم الزمان، ربما منذ بضعة أو أربعة أجيال بالضبط، أصابهم الجذام. ومع مرور الزمن ووضوء وإعتبروه صفة طبيعية

كان ظهري يحذرني من إقتربهم البطيء.. مضيت ومضيت.. مضيت في شتى الإتجاهات كرحلة وماتح وباحت. مرة هنا وأخرى هناك، وفي كل مرة تزداد سرعتي كأنني إنسان ذو أشغال عاجلة، ولكن في الأخير إفتقدت الأمكنة الخالية من الأشجار ودخلت طريقا يتوغل في أحراش الغابة الكثيفة. وهذه المرة إقتربوا مني كثيرا وسمعت همسهم وحفيف الأغصان. حين رأيت الجلد المنيور المتلصص بين الأحراش إستدريت بعنف شمالا، وحين قفزت من هناك رأيت بين النباتات المتسلقة شيئا كما لو أنه يد مجنومة. بعدها دخلت فسحة خالية من الأشجار لكنهم تعقبوني. ومرة أخرى ضربت الأرض بقدمي وترجعوا في الأحراش. تقدمت إلى

الأمام، إلا أنهم عادوا ثانية بسرعة بالغة لحوحين كالجرذان بهمسهم وتلويحهم بالأيدي وتدافعهم. وقد إزدادت جساتهم. وكل شعرة في كانت متوترة كالملك. ماذا؟ ما الذي رأوه في هؤلاء ذوالعقد؟ وماذا أرادوا؟ للنساء يعرفن يتعقبهن عصابة من الأوغاد بتحرشاتهم ومزاحهم البذيء، حينها يصرعن منكمسات الرؤوس. وهذه كانت حالي تماما.. ماذا أرادوا؟ لم ألقه الأمر ولم أدرك المسألة الجديدة.. ويكون أمر جيدا التمتع في جوهر الظروف التي إنتزعكتي من هناك ولقئت بي هذه الجزيرة، في رعشات العرس، وفي الكنيسة وفي طوق العروس. لا بد لكل هذا أن يكون وكما كان.. بإختصار أنا لأثيرهم، وكما يبدو، بشكل خاص رغم أنني لم أعرف مصدر هذه الإثارة ولا معنى صرخات الدهشة التي يطلقونها ولا ضحكهم ولا مزاحهم المقرز. إلا





مضى هزيع الليل وامتد السؤال.
توارت النجوم، وفاجأ الفجر، فرحل المصباح
والقمر.

تصويب:

- يحبها وتحبه... ويمقت جوعها
فقره !

- إذا ثارت رياح الجوع، أغلق القلب
شبابيكه !

- كاد للفقر أن يكون جنونا... موتا...
سيقا ممولوا !

غريبة:

ركب الحمار إلى قرية وراء الجبل،
سأله البعير:

« إلى أين تملك بي في هذا الوعر، في
هذه القلاة الموحشة الفظيعة؟ !

أجابه لمة بحسرة وانكسار:

- ماذا يفعل يا صاحبي من توعد نوله
أبواب المدينة؟ !

قال الحمار:

- أضاعت بك المدن والقرى والأنهار
والحقول والغابات؟ !

ربت على رأس الحمار، استعداد ماضيا
خنفه الزمن:

كان أبي يعود ليلا يلهث، ويرتمي على
الأرض ويخور. مات مذبحا كثور. ختم آخر
حكاياته وهو يتحسّر جاحظ العينين:

حب دافئ لأب عنه، الشعر يتملج على
خديه كليل من عطر وباسمين، عزف الجوع
عن قلبه، وتكدرج عند قدميه، تشابكت
أيديهما، قال لها:

- أستطيع أن أطوق القمر !

تغنجت بدلال:

- كيف؟ أرني... ودهشت !

مد ذراعيه، وصلتا إلى القمر، واركتا
هالة حنان وسوار الماس.

ارتجف جسدها كزهر غصن أمالته
وشوشات نسائم ربيعية.

تاوهت، والتصقت شظايا حكاية. ناجته
ارتعاشة:

- لم لا تقبله؟ !

لنا حتى لاسمت شفاه شفتي القمر.
خبأته في شعرها، في عينيها، بأح قلبها:

- أنت علائي والمصباح، أنت أرضي
وسمائي، أزهارى وقرنفلي وعطري
وقصوري...!

حبيبته أية يرتلها، رقص معها تحت
ضوء القمر قداسات حب غجرية، روى لها
عن مغارات كنوز الذهب والفضة، وقصور
الخيالات والجنان والأحلام. نسي جوعه
الرغيّف. وجد عزاءه في جرحه النازف.
وعدها بملاءات من سندس وديباج، حمراء،
خضراء، وزرقاء.

وبعقود من الآلىء والياقوت.

وطالت ليالي شهرزاد، وفي آخر ليلة
الحت... متى؟

نقبت يدها حاوية القمامة، بعثر كل شيء. لعل المصباح هنا أو هناك. في هذا الكيس أو ذلك. نقب وغاص في القاع والقطط تنقف من زاوية إلى زاوية. وكلما فتح كيساً، انزلت إليه قبل أن يولج يده.

ماعت القطط إحباط. وهو لم يحظ بالمصباح، دوخه الدوار فقياً.

استطرد:

كان أحدهم من ذوي الجاه والمال والنفوذ حتى الثمالة. وقف أمام ثلة من الحصى، وفي وسطها انتصب عمود، قبع على رأسه مصباح عتيق.

كان يكره إيليس كرهه للفقير.

سعد فوق الكومة حتى العمود. وكان إيليس يئن غضباً بدمه بين الحصى. وقف فوق رأسه المدمى. وصار يقذفه بالحجارة، بالصخور بالجلاميد... وينفجر ملء شقيقه ويبعق:

- اللعنة عليك يا إيليس! ضرب، ركل، شتم، بصق... ولم يكتف. خلع نعليه وبدأ يصعفه.

وكانت حصى الآخرين تنهال عليه من كل صوب، والكل يصرخ:

- اللعنة عليك يا إيليس!

ملاحظة:

تألم إيليس كثيراً، وأخذ يحبو، يزحف من بين الحصى والصخور جاراً دمه خلفه، وقد اتخذ قراره، أن يرحل عن عالم البشر!

- نحن والدواب من طينة واحدة، إن لم نجد المصباح!

سباق:

وصل إلى قرية تحتضنها ثلة في مجاهل الصحراء. قال أمير العمل:

- نريد عشرة عمال، وأنتم بالمثل! سنختار عشرة منكم، وسنجري سباقاً.

أثرون تلك الكومة من الحجارة، وأشار بيده، فلحقها العين.

من يصل إليها قبل الآخرين يفز. العشرة الأوائل فقط.

استعد الجميع عند نقطة الانطلاق، وأعطى الأمير الإشارة فانطلقوا.

ركضوا، تسابقوا، تناجروا، تشاجروا.. وفوق كومة الحجارة لومض خير وريثون وعسل.

المسافة بعيدة، والشمس تتدلق حممها فوق رؤوسهم. زوابع الغبار والتراب كستهم لونا واحداً.

إنهار كثيرون في المضمار. وقلة وصلت بشق الأنف بعد أن عامت في نهر من العرق. كانوا العشرة الأوائل، وطرد البقية. لم يقبل أن يطارد، أن يناقش، مضى النهار، وأحمر الأفق، والعمل سراب تبخر.

رجع إلى حماره. أمسك المصباح بلهفة، وفي ركن مقرر في أعماقه سخرية كسiche.

نتقيب:

اختيار:

انتحر، رمى نفسه من السماء، أنينه
بدينه قرقة المصباح فوق الأرض.

خرج المارد، حذبه ببصره، شمه
شامتا:

- أتريد الموت لتزناح؟ ! أكره
المخوعين والدائخين. لن أحقق لك ما تريد.
لتبق وجعا وحزنا وغما وكآبة !

المجنون:

في الصباح عائلته من كانت ذكرياته
المطوية، هروبها جرح وسكين، أقبلت تختال
لقا ونضارة وغضاضة.

وأصبحت لباسا وعطرا وأصباغا
ومجوهرات.

قبل لها:

لماذا مجنون ! أضاع عقله وهو يبحث
عن المصباح. وجنته العساكر بأمر من
السلطان، فانتحر ولم يمت، بمسبعة أرواح
هو ! هرب مارده من بريق السيوف
وشلالات الدم.

لم يمت ليلة أمس، أطار القلق نعاسه،
أنشبت الوسواس فيه مخابها، وكان يفح في
كل هنية:

- أبعدها عني، تريد إتهامي،
اتهروها... اصرفوا القطة، أطردوها

قالت له أمه بشفقة ورثاء:

- إتها تخدعك، لا تصدقها، إنها تكذب
عليك... وجدت المصباح مع غيرك !

ألقى للمعته لاطيا، ضامرا في زاوية
الفراش، يحدق إليها.

بعد أن دغسته سنابك الخيل، ومعكته
في التراب، مطوا رقبته كديك، ولناخوا شفرة
السكين عليها، ورغفوا:

- لم نقش عن المصباح؟

ارتبك، ارتجفت الكلمات في حلقه
وارتجت... فصمت.

قالوا:

- ألا تعلم أن السؤال عنه جريمة؟

وبدأت أصابعهم تحز الرقبة !

ارتش جسمه، ارتعدت ساقاه، نكل
جسمه، اصطكت أسنانه، نبع للعرق من كل
مسامات جلده، تجلج شفق:

- لن أفتش عنه، لن أعت به... يلوهركم
على عيني ورسمي !

توقفت الأيدي، ولتالت الأوامر:

- أضحك، أرقص، كن قردا، نبأ..

قهقه، عني، دريك ودمه يقطر.. بحث
حنجرته وهو يجار.

انسلت دمة كارية على خده.

يأس:

بالأمس انتحر ! اسمعوا، مالكم لا
تكثرون؟ ودمه سال من السماء برقا ورعدا
ومطرا وتلجا. أتتابعون طريقكم ولا تبالون؟ !
انفلق رأسه، نهشت عظامه، حامت
القطط حوله، نهشت لحمه.

من يروي الحكايات من بعدك؟ أنت
وحك من يعرفها. من يرويها؟ من؟

القنيص:

ألقوه بعمود ساق امتد حتى غيوم
السماء، فانسكب ماء وورداً وزنبقا وغاراً.

قرأ بيان الموت:

"على الرغم من تحذير هذا الملحاح،
ما زال يلج في طلب المصباح. يجمع الدافعين
من أرذل البسطاء والسذج في دياجير
الظلمة، ويحرقهم، ويحرضهم على السلطان
المعظم، والعسس والبنادرة. لقد دبت
الفوضى، واضطرب حبل الأمن والأمان،
وصيحصع الناس في كل زمان ومكان.

وتبين أن ذلك المافون الخراس هو
المسؤول عن كل شغب للغواة والعامه. لقد
هوّن بين الناس.

ولكن أين يختفي من عيون البصاصين
والعسة؟ لقد بثنا العيون في كل مكان، في
الجبال والوديان، في البيوت والحارات، في
للزوايا والتكايا والساحات... حتى
قنصناه....".

قرعت طبول النصر، وقمقع السلاح
وخشخش، ولعلت أهزيج البازار، وزغاريد
القصور.

شرخت حجارة القلعة، ترعزعت
وتصدعت، فصدحت أغان كثيفة حزينة.
وبكت العوام، ولم تتم تلك الليلة.

النهاية:

ارتجت قمره، غضب وجهها، فاكفهر
وقطب وعيس، وتأجج ناراً وغطرسة،
فأسرعت رياحا عاصفة، وصفت الباب
بركانا.

لجمته الجروح فلم يتكلم، أسمعك بشظايا
مصباحه، زحف كجرذ نحو النافذة، التصقت
عيناه بزوجاه، رآها، نظرت بازدرأ
وأشاحت بوجهها ومرفت.

غضب ولم يغضب، حق ولم يحق،
شجن ولم يشجن، نظر إلى نفسه المولودة
وإحترق بمرارة لاذعة.

رسالة:

يا بني ! العمر كله عشته مكلومة، وبلي
ماذا فعلت بي؟ ! قتلتي ولم تدر.

لم لم تصغ إلي؟ قلت لك: لم يبق لي
غيرك. لا تكن متهوراً، تحبب، أحمق، ولم
تأبه. عينا أنت، كابيك عنيد، قتله المصباح،
وها أنت تلحق به، ولنا الملتاعة.

جنتوك ولم تجن. نحروك ورموك من
شاهق، ولم تمت.

الأزرق مقسومة، والناس درجات. ما
لنا وللمصباح. تتسكع بين الناس، وتهلوس
بأعاجيب الإنس والجان. تلمم حولك الطيبين
والمساكين، وتكد معهم في تعقب أثر
المصباح.

أنزروك، حذروك، ولم تردع، وعلقوا
اسمك في كل زقاق وحارة، وكان رأسك
صخرا كالجبل.

لم أزعجت صاحب الشرطة، والشاه
بندر؟ لم أغضبتهم؟ !

ملحق تأبيني:

في حكايات ألف ليلة وليلة، بطل واحد هو المقهور والمقموع والمضطهد وهو المنتصر.

تعفن جلده، تعفن على امتداد لياليها السود والبيض والحمر. ثم أشرق كالشمس. أغلقت دونه الخزائن والحدود. غادرت الأشرعة والشواطئ. حجبت عن عينيه السماء والفضاء والنجوم، وبقي وحيدا في جزيرة ثلوق ولق يلحق جراح جسده المسجي.

ما من طريق إلى جسده. ما تحت المساء عقاء تلقفه.

رموه جسداً مثخنا مدمى. أحاطوه بالرماح، بالسيف، بالخنجر، بالسموم. وكان مربوطة مفيدة بألف حبل وحبل، بألف سلسلة وسلسلة، بألف مكيدة ومكيدة، بألف مؤامرة ومؤامرة، بألف بصاص وبصاص، وبألف عاص وعاص، بألف جلد وجلد، بألف سيف وسيف، بألف سجن وسجن، بألف وزير ووزير، بألف سلطان وسلطان.

وكان وحده بألف روح وروح، بألف جسد وجسد، بألف ولادة ولادة، وبألف كبرياء وكبرياء، وبألف لا ولا !

نظر ببلاة إلى جسده المتكىء إلى العمود بارئخاء، خدر عظمه، غشيه للنعاس. اغضى عينه بارتياح.

فرك المصباح. هرع إليه المارد يتختر، متأبطاً للزمن الماضي والحاضر والمستقبل، حاملاً إليه مشارق الأرض ومغاربها، وقف أمامه، حذب عليه، طأطأ رأسه، وقال:

- أنا المارد العملاق عبد مأمور بين يدك. اطلب، تمن، مر، نفذ بلمحة البرق ما تشتهي وتتمنى.

أجعل الأرض لك ذهباً؟ أتريد قصورا، ملأى بالجواهر والزمرد والمرمر، وفيها حدائق وبرك ماء من العقيق والدر والعاج والزبرجد، أتريد مولد، عليها ما لذ وطاب، وما يخطر في بالك وما لا يخطر؟

قاطعه:

- لا ! لرجوك...

قال المارد محدثاً:

- أتريد أن انتقم لك. أهدم القلعة، أحطمها؟ أنفث فيها لهيباً ونارا وأعاصيرا؟ أزلزل الأرض، أخسفها، أقلب الجبال، أفجر البراكين؟ !

قال بهوء وترسل حميم:

- أتوق إلى حصان أبيض يطير بجناحين. لو أتوق إلى بساط سحري ناعم كخميلة، يطير بي في الفضاء بين الكواكب والنجوم، أتمد فوقه وأنام بسكينة واطمئنان.

حب على الشاطئ

هشام داك

تطلق كلماتها بشكل هستيري، فليوي عائدا إليها كما لو أنه اصطدام بجدار من حديد... درجة الحرارة الكامنة بداخل صدرها تتجاوز، بكثير، درجة الحرارة عند منتصف أغسطس...

يجلس على صخرة نائية عن البشر، باستثناء السائح الذي هو بصدد رسم لوحة تشكيلية، وزوجته التي هي بصدد البحث عن أشياء لم يتمكن من معرفتها، وقال لنفسه ربما تكون أصداف الشاطئ...

تعود إلى غرفتها... تتأهد مسلسلا عريبا، فتتأثر للمصير المحزن لمديحة التي تركها فارس أحلامها، وهجرها إلى بلاد بعيدة كي يتزوج من عجوز ميسورة هناك...

يتأمل البحر في صميم رهيب... عيناه تكادان تنزلقان عن جمجمته، وتكاد تنط منهما الأفاعي والعقارب وأسماك القرش، فلا يدري المرىء إن هو غاضب لأمر ما، أم أنه بصدد خوض حرب باردة ضد البحر...

أخيرا يتبسم وتفكر في أن تصفح عنه... أخيرا يتبسم ويفكر في أن كتب لها رسالة يعتذر فيها عما صدر منه في ذلك اليوم المشؤوم...

تتوصل بالرسالة، وتقرر أن تذهب إليه... يجلس، من جديد، على الصخرة النائية عن البشر... عيناه تكاد تنط منهما الأفاعي والعقارب وأسماك القرش، ولا تعودان إلى وضعهما الطبيعي وهو يلحها قادمة... تصل إليه، وتبسم في وجهه ابتسامة عريضة... تجلس، إلى جانبه، وهي تعيد شعيرات إلى مكانها الطبيعي بعد أن انزلقت شيئا ما إلى أسفل خدها الأيمن...

يصر على طلبه...

تقول إن ذلك عيب...

يقول إن الأمر ليس عيب ما دام السر
مُبرأها...

تدعى له. ثم، في لحظة من اللحظات،
تطلق صرخة مدوية في المكمل...

يقوم مدعورا... بلتقت يمنة ويسرة...
يركض. ويركض، ويركض...

لقد وقعت لها الواقعة...

يقرر أن يقطع البحر في اتجاه الضفة
الأخرى خوف من كلام الناس
ونظراتهم اللاسعة... بعزم على أن لا
يعود أبدا... يقول لنفسه أنه لو كان له
عمل قار، وسكن مستقر عن ذويه، لما
تركها تواحه مصيرها المؤلم... يقول
لنفسه هذا الكلام، وينفث الزورق الذي
يقفه إلى الضفة الأخرى، فتقع له
الواقعة...



عبد الله الطلوحني البريق والصفاء

كل شيء في ذلك اليوم كان يقول بأنه الرجل الوحيد، الرجل المتفرد... الرجل الذي اختارته الأقدار لكي تتجه إليه كل الأضواء بحوار ضوء الشمس.. أضواء كاميرات الصحافة، والتلفزيون.. وكذلك ميكروفونات الإذاعة ووكالات الأنباء.. ولم يكن في الأمر أي اصطناع أو مبالغة، فهو القائد الذي يعود لوطنه بعد أن انتصر على الأعداء في أخطر وأشر من معركة.... وهامي الجماهير منذ الصباح، بعد أن انتشر خبر وصوله، زحف إليه في بيته الصغير المطل على الميدان.. تهافت باسمه، يا للشحر الذي يحدثه في النفس للهاتف.. نشوة الطائر المرفرف بأجنحة هائلة في الفضاء.. والقامة، قامته، يحس بها وقد ازدادت واستطالت، وإن البشرية تبدأ من خلاله عصرا جديدا. إنه يحس مع زحف الجماهير واستمرار هتافاتها أنه يتعرف على نفسه لأول مرة، يكتشف ذاته: كني... عانيا عن نفسي، والأن رأيتها.. عرفتها.. من خلال أصواتهم وهتافهم.. أو... ما أروع أن أصدق هذا الذي يقال. بل يجب أن أصدق. فما لم يصبه خارجا من القلب. صادقا حاراً.. يا رسول الأقدار، يا منفتحاً على مريـل العار عنا.. والهتافات متواصلة.. كلما خفت حديثها في مكان، تحدت وتعاليت في مكان آخر من الميدان تستعجل خروجه كي يطل عليهم.

لا بأس أن تطول اللحظة، فها هم يحولون الهاتف إلى أغنيات، والأغنيات إلى رقصات صاخبة تنجح بالفرح، بينما هو في الحمام يغتسل.. وبعد الحمام يرتدي أجمل ملابسه.. الملابس التي تقتضيها اللحظة التاريخية.. وثمة جوفة كبيرة تحيط به وتشرع على عملية ارتداء ملابسه بحماس جارف.. إلا أن روجته ذات الوجه الفائق الجمال، كانت هي التي تختار من الثياب ومن الألوان هذا، وتستعيد ذلك. بصوتها الأمر الحاسم، متصرفة خروجه البطل، ولا بد أن تطمئن بنفسها تماماً على منظره العام، وهو يخرج إلى الجماهير.. وتتثنى عليه في حب ودلال عبيقين، ثم تهمس في أذنه. أنتعجب فيم أفكر الآن؟ في أول يوم رأيتك فيه.. أول لحظة.. كان عندي حق أني وقعت في حبك من النظرة الأولى.. الآن أغار من الهاتفات.. أغار من هذه الجماهير المتلهفة لرؤية طلعتك."

- سيدي.. وقدنا من بلاد كاف. نون. الشقيق يريد مقابلتك
لتهنئتك.

وفرد له كل ذراعيه في اشتياق وحب..
ففرد له هو الآخر، متأثراً ذراعيه، والتحما
في عناق حار، وانفجر الفلاح في البكاء فرحا
وهو يحتضنه بقوة ويربت عليه.

يا لي من مخطوط.. جئت هذا الصباح
من البلد لأقضي مشورا.. فلما رأيت
المظاهرات في الشوارع، وسمعتهم يهتفون
باسمك أحسست كأنهم يهتفون باسمي أنا..
لنت تذكر طبعاً أيامنا معاً في البلد.. أه.. ما
أكثر ذكرياتنا وحكاياتنا.

- لم أفس شيئاً يا خضر.. غير أن
الظرف الآن كما ترى لا يسمح بذكورات..
موقت يأتي الوقت فيما بعد ونذكر.

وتوجه إلى الجوقة بنظرة خفيفة، على
إثرها انتبهوا على الفلاح جاذبين إياه من
ظهرهم ثم انصرفوا برفق عظيم.

كان على البطل أن يخرج إلى
الجماهير.

...

قبل أن يخرج إلى الشرفة ببرهة، سبقه
إلى الميكروفون أحد أفراد الجوقة، صاحبا
معاناً وصوله.. وما إن أطل عليهم حتى
تأججت الساحة، واشتعلت الحناجر بهجون
الحب تهتف.. وعشرات الألوف من الرؤوس
والعيون اشتربت إليه. وكل واحد يود لو
يطوله ويأخذه في صدره ويحتضنه، أحس
بقوة هائلة تصطفق داخل صدره، وإن ثمة
أبراجاً بنيت وهو واقف فوقها.. وفكر مع
نفسه: كيف كنت غافلاً عن نفسي كل هذا

- سيدي.. خمسة سفراء من بلاد
الشرق، والغرب وصلوا في لحظة واحدة.

قال في ضيق: وهذه الجماهير التي
تنتظرنني من الصباح الباكر؟

- سيدي.. كلما طال الانتظار، ازداد
الحب، واشتعلت الأشواق.

- إنهم من فجر التاريخ ينتظرونك. إن
يؤثر في الأمر أن يطول إنتظارهم ساعة لو
ساعتين أكثر.

في تلك اللحظة سمع ضجة صراخ
عالية، وثمة صوت شاك، بالك يناديه
ويستغيث باسمه.. نظر مستغرباً، مستفسراً..

- سيدي.. لا تبالي.. منذ انتشرت
أخبار النصر والمجانين بك كثيرون.

- ماذا تعني؟

- رجل فلاح يدعي أنه قريب لكم.
ويدعي أيضاً أنه كان صديقاً لكم من أيام
الطفولة، وهو يبكي بشدة كي يراك ويمسك
عليك.

ثار فضوله، واتجه من فورهِ إلى
الرجل، وما إن رآه، بجلبابه البلدي
الفضفاض، ومطافيه الصوف المعزولة، وذلك
"السيمع الأخضر" المنقوش بالنار على أعلى
صدغه الأيمن، حتى عرفه على الفور،
وصاح عليه باسمه: خضر عبد الحميد
خضر؟ كيف أنت.. وكيف أحوال البلد ومن
فيها.. جميعاً.

- أه.. يكفيهم فخراً أنك ابن بلدهم.

المختلطة.. وتدافعت أنفاسه.. كنت قد نجحت في إبعاد شبهة طوال المدة السابقة، وهاهو وجهه يعود متخفياً ومختلطاً بوجه خضر.. وفكر في إستدعاء هذا الخضر واستجوابه، ورأى في ثورة غضبه أن الأمر قد ينتهي بتعليقه في فرع شجرة.. وأزعجته الصورة، أن يكون أول أعدائه من أبناء بلده. وتكرر صورة الخضر وهو يفرد له ذراعيه ودموع الفرح في عينيه: لا.. لا.. خضر يحبني.

خضر رمز البساطة والصفاء والنقاء.. وإن كان قد جامني حاملاً برغوثاً فلم يكن ذلك بقصد منه، إنما هي البداة التي مازالت مليئة بالروث والتلألؤ والقانورات.. بعثت به إليّ لكي تتكبرني.. يالها من طريقة مخيفة، بل وشريرة.. كم أنا متعب بسبب عدم النوم.. أيها البرغوث ابتعد أرجوك. إن غذا يبدأ عصر جديد، ليس لي وحدي بل للوطن كله.. وليس من المعقول أن يفسد مسيرة التاريخ برغوث.

ولم يجد مفراً من أن ينهض ويخلع ملابسه قطعة قطعة، بحرص وانتباه شديدين، مستعداً للإنتفاض على البرغوث في أي لحظة متلماً لتقص على خصمه الخطير واجهز عليه. هنا طالع الوجه من جديد، فأسرعت أنفاسه وتولته الرعدة الداخلية.. ووجد نفسه يسأل نفسه:

- هل حقاً أنا الذي أجهزت عليه؟ (وعادت إليه الصورة مجسمة) لقد رأى بأم عينيه أحد جنوده الصغار وهو ينزل القائد الأكبر لجيش العدو.. كان الإثنان محصورين في خندق، والمركة بينهما على

العمر؟ لا علي: يولد الأبطال بين يوم وأيلة، هكذا يقول التاريخ عنهم.. يكون عصر الفراغ.. والعدم.. ثم يأتون هم فيعطون المعنى للزمان والمكان ويملاؤنها ويتم الإحساس بالوجود !

وبدأت تحكي، بكل الحب والحماس، غير أنه لم تكذ ثمر دقيقة واحدة حتى كان قد سقط في حب النوم العميق.

حينذاك نهضت واطفأت نور الحجرة ثم أغلقت بابها بهدوء شديد.. وحل على البيت وعلى الكون سكون صيق.

هي نصف ساعة ووجد نفسه صاحياً.. ويهرش بعصبية تحت إبطه.. وعلى الفور أدرك سرغم أنه كان في نصف أو ربع وعيه، أنه: البرغوث اللعين !

وأوشك بالالوعي أن يصرخ، إلا أنه، بجهد شديد، أممك نفسه: بطل الأبطال يصرخ شاكياً من برغوث؟ ثم في وجهه من يصرخ ويصيح؟.. "للذنبي.. أنا الذي تركت نفسي لهذا الفالغ اللعين المدعو خضر ليأخذني في صدره ويمانتني.. وهاهو ليضاً يفسد على ساعات نومي.. لم.. تراها مؤامرة؟ !

وتولته رعدة مفاجئة، فقد رأى له الوجه الذي طلع له للحظة من بين الجماهير. ثم اختفى -هاهو يطلع له مرة أخرى مختلطاً بوجه خضر دون أن يعرف إن كان يبتسم له أو يكثر عن أنيابه.. هل هناك علاقة ما بين الإثنين؟ وهز رأسه بشدة مبعداً الصورة

حملوه على أعناقهم وساروا به هاتين مهللين.

احتلته سعادة كبرى أن مخططة للذكي البسيط نجح بكل هذه السهولة وهذه السرعة الخاطفة، دون أن يقول هو أي شيء، إنما هم الذين قالوا وقرروا وفرضوا الأمر.. غير أن شعوراً آخر بالتوتر والتحفز كان يتصاعد في داخله مع الشعور الأول.. كان خائفاً من ذلك الجندي الصغير أن يفوق وينهض ويلحق بهم، ثم يصرخ عليهم بالحقيقة.. تراه يجرؤ على ذلك؟ لم لا؟.. وهو الذي واجه ونازل قائد الخصم الأكبر وصرعه.. و.. فجأة تولته رجلة هائلة أو شك على إثرها بالمقوطة من على الأكتاف.. لولا أن الأثرع كانت ممسكة به بقوة.. لقد رأى الجندي الصغير وقد راح يشق طريقه مارحاً بين كتلة الجنود المحيطة به حتى تجاوزهم وأصبح وجهه لوجهه: ثلاث عيناه بعينيه.. وأدهشه جداً أن الجندي كان يلوح له بذراع جريئة ويهتف مع الجنود. الله أكبر. الله أكبر.

لحظتها تمنى لو يهبط من على الأكتاف ويأخذه في صدره ويحتضنه، إلا أن هذا قد يثير التساؤلات.. وقد ينكشف السر على نحو ما.. هذا الجندي لا بد من تصرف ما معه، كيف.. ولنا لا أعرف حتى اسمه؟

وسرعان ما تبخرت هذه المشاعر المتناقصة وتبدلت مع انتفاع المظاهرة. والجندي نفسه تراجع وضاع في المظاهرة. إلا أنه بعد قليل وجد نفسه وهو محمول على الأعناق، ينظر في كل الاتجاهات باحثاً عنه..

أشدها. وفجأة، وبفعل ضربة من الجندي رأى الخصم يهوي مجدداً على الأرض مضرجاً في دمايته. بينما استلقى الجندي منكفئاً بيده على الأرض يلهث ويسترد أنفاسه المنقطعة.. وقف مذهولاً مبهوراً بما حدث.. ولوشك أن يصبح على جنديه الصغير صيحة الفرح والنصر، إلا أنه تجرد في وقته.. والصيحة أيضاً تجمدت في حلقة.. كان يحدث نفسه بحرق: أه لو أنني كنت فعلتها.. كنت أتمنى أن أكون أنا الذي ظفرت به.. أية ضجة وتهائل وأفراح واستعراضات كانت ستحدث.. وساورته أمنية حارقة جارفة: لو تتوقف أنفاس هذا الجندي الصغير. يموت بسرعة ومعه سره.. واتحنى عليه ورفع من رأسه ليعرف بالضبط حالته.. حينذاك فتح الجندي الصغير عينيه، ونظر إليه، هي نظرة واحدة ممزجة بابتناساة خابية، ثم أشلق عينيه من التعب وعاود لكفائه الأرضية.

- في تلك اللحظة سمع ضجة آتية من بعيد. ولم يلبث أن لمح عدداً كبيراً من جنوده قادمين.. وعلى الفور أمسك بجثة العدو وراح يجرها حتى أبعدا كثيراً عن الجندي الصغير. ووقف على رأسها يلهث لهائلاً للخارج من معركة رهيبة.. وما إن وصل الجنود ورأوه واقفاً مغفراً يلهث، وقاتل الأعداء صريعاً غارقاً في دمايته.. صاحوا صيحة هزت أرجاء المكان. الله أكبر يا بطل.. بطل الأبطال أنت.. الله أكبر.. الله أكبر..

بتر الحوار: أعرف كل شيء وخفف من عصبية* لا تقلقوا.. كنت أقرأ في بعض الأوراق.

والآن سأعود للنوم.

كان قد غير كل ملابسه الداخلية. وعاد إلى سريره واسترخى. ثم مد يده وألفأ النور. هذه الهواجس يجب أن تتوقف، وليسبح كل شيء في الظلام.. كل شيء: الحجرة والجمجمة، والخيال، أن تتلشى بالنوم لبعض الوقت.. ينسحب إصابعه عن الواقع.. الموجود. ويصبح في مكن. في قوقعة - مهما علت بها الأمواج وهبطت، إلا أن ما بداخلها في مأمن. حتى يستعيد قواه، ثم يخرج الجان أو العملاق من القمقم.

كان قد واصل إلى حالة قصوى من الإنهالك الجسدي والنفسي، وفكر كشجعا نفسه: ها قد غرقت كما ملابسي للدخلة وتحيرت تماما من البرغوث للاستسلام للنوم. استعد أصوات الهاتف، وصوت الأمواج البشرية الزاحفة المشرئية نجوى وأنام عليها..

ولستقي بكل جسمه فاردًا كل ذراعيه باسترخاء، وأغمض عينيه، مهينًا نفسه ليدلف إلى جوف القوقعة، إلا أنه وجد نفسه ينتفض بحركة عصبية، وأصابه، رغبًا عنه - تهersh.. وكان الهرش هذه المرة.. في الفخذ..

أه.. علود البرغوث للعين بعد أن اختار لنفسه مكانًا آخر. وكنتم صبيحة كانت

لكنه لم يجد له أثرًا. فاستراح لذلك، لكنها راحة مشوبة بالقلق.. أن تتكشف الحقيقة على نحو ما في أية لحظة "أه.. من يأتيني بهذا الجندي؟ لا بد سأحصل عليه بطريقي".

ونراى له الجندي قائلًا في مسكنه وضراعة: أرجوك. اتركني في حالي. وسيفي السر في بئر. وحتى لو قلت ما حدث فلن يصدقني أحد، بل سيكون مصيري مستشفى المجانين. لا تقلق.. والمهم أننا انتصرنا.. أن الوطن انتصر.

حل عليه بعض الهدوء.. بينما كان ماضيا في خلع ملابسه قطعة قطعة، متربصًا بالبرغوث، ورأى المرأة قريبة منه، فذهب إليها ووقف امامها. لاحظ أن "... ليس متسقا في هذه اللحظة" مع "قامته الشاهقة، فأسرع يخلق باب الحجرة بالترأس، ثم استند بظهره على الباب، وقد شغلته حكاية عدم الإتساق هذه، لقد واثقه فكرة سببت له قدرًا كبيرًا من الإنزعاج.. فحتى لو كان لتساق في أعضاء الجسم، فليس هناك تساق بين كل هذا الجسم الضخم وهذا النصر العظيم الحادث.. و..

انتفض فجأة على دقائق خفيفة بباب الحجرة صاح بغضب وعصبية: ماذا تريدون؟

لا شيء يا سيدي. فقد لاحظنا أن الحجرة مضادة لمدة طويلة بينما أنتم في حاجة إلى النوم.

على أسنانه، في غل دفين "أُصيب لك فلت مني؟ لا.. لقد جاء الوقت.. وأنه يهمل ولا يهمل.. لموف أنمرك كما دمرت حياتي.. يا من تغريت عن وطني بسبب غدرك ونذالك و..".

وهز رأسه بعنف طارداً الشبح عنه، لكنه رأى وجه خضر مازال يطل عليه.. ويبتسم بصوت كالفحيح: أيتها اللثيم.. الآن أدركت أنك متألم.. هي حملة تقودها علي.. أيتها الحقيقير اللثافه.. أنت والبرغوث واحد.. لكني ساهدمكم جميعا. وراح يجاهد ليمسك بأنفاسه..

كان قد وصل إلى درجة قصوى من **التشكك** وإعدام التوازن. ومضى يتسمع لأنفاسه وهي **تتووج** وتجيء.. لا بد من قتل البرغوث كي.. لكن المهم لولا هو الإمساك به.. وقبل الإمساك به رصد حركته وضبطه.. و..

وتنبه فجأة إلى ما هو فيه راح ينظر إلى الصورة من أعلى، فوجد بطل الأبطال الذي لا يزال دويّ الهتاف باسمه يحدث طنيناً وذبذبات في الجو، بطارد برغوثاً، ولا يستطيع الإمساك به.. وأص بالخجل الشديد.. هاهو مرة أخرى يبدأ خلع ملابسه، ويتعري.. وهذه المرة لن يقف أمام المرأة ليرى عَمَمَ الإتساق العضوي.. هذا عدم إتساق ثقافته، وليذهب كل من يهمة هذا الأمر إلى الجحيم.. هناك عدم الإتساق العام، وهو الأوسع والأخطر.. للمشكلة الآن كيف يتخلص نهائياً من البرغوث؟

تكون باكبة: لا.. ليس هذا بالأمر الطبيعي.. كيف عاد البرغوث رغم أنه غير ملائمه؟ لم أنها مجموعة براغيث نقلها إليّ هذا الجلف خضر؟ وبالأوعى طار به الخيال إلى تلك الأيام التي كان مصاحباً فيها خضرا باستمرار..

وقفز أمامه وجه خضر.. ضاحكاً.. لكنه لم يكن يضحك عليه.. بل كان يضحك له مداعباً: أهكذا..؟؟ من برغوث يحدث لك كل هذا؟ وأما كانت لك حكايات في هذا الباب.. وأما كانت لك عايل لم تكن تعملها إلا من أجل أن تضحك وتضحكنا.. وأما الضحية فأمرها لله.. هل نسيت يوم أن كنا نمتحم في البحر وتسللت أنت خارجاً، وأخفيت ملابس أحد الأولاد المستحمين ثم عثيت دون أن يشعر بك أحد؟ وبألها من ضحكات ضحكتها حين خرجنا من الماء ورحنا نقرج على الرّلد العريان الذي لا يجد ملابسه، ثم بعد قليل ذهبت أنت وأحضرتها له متمما لعبة الضحك والإضحاك.. وكنت تحب أن تجمعنا حولك في الليل وتحكي لنا عن مغامراتك مع اللبات والنساء. وكنا نشكك في سرنا فيما نقول، إلى أن رأيناك تستولي ببراعتك على عقل أجمل امرأة في البلد وجعلتها تنطلق من زوجها.. حامد النجولي.. الذي، على أثر المهانة ترك البلد وأختفى ولم يره أحد بعدها- من قال لك إنني اختفيت؟

وبإتباطه رجفة هائلة، حتى أنه فكش في نفسه، وأص بأنفاسه تتسحب منه، فقد رأى وجه حامد النجولي يُنقض عليه ضاغطا

بالكمال والتمام.. قفز جالسا وراح ينظر في غيظ مدققا في كل اتجاه.. لكنه لم يلمح شيئا في القرائ، كما لاحظ أن إنتفاضته هذه المرة جاءت خفيفة، وأن الإحساس بالقرصة ضعيفا أضعف بكثير من المرات السابقة..

كان ثمة خدر شديد من فرط الإنهاك والتعب قد إحلت رأسه وكل أطرافه، وبدأ يستسلم مهينا نفسه للدع البرغوث دون أن يهتز أو يقاوم.. ورأى بخياله المرهق زوجته تميل عليه وتستر جسده العاري ثم تهمس له مشجعة:

- أتعرف بماذا أصبحوا ينادوني؟ زوجة البطل.. زوجة الزعيم.. ليس ذلك يسعدك؟

- كيف لا يسعدني؟ على الأقل يخفف عني هموم عدم الإتساق.. لكن اتساقا لآخر أهم وأخطر هو الذي يهيب أن يشغلنا.. ولسوف أحدثك في هذا المعنى بعد قليل..

كان الخدر الناعم للشامل قد احتواه، وطاب له الإستسلام للنام. وشيئا فشيئا مع فرط التعب وتجلط الإحساس سقط في الليل، وراح يهوي إلى القاع بهذه سعري شديد.

وحين استيقظ صباح اليوم التالي كان قد نسي كل شيء، وراح بمساعدة الجوقة التي تشرف عليها زوجته، يرتدي أجمل ملابسه ويستعد بشغف لتلقي هنافات الجماهير..

لا حل إلا أن أخلع كل ملابس، وأستلقي عاريا.. العري الكامل هو الطريق الوحيد للتوهم.. وقلها..

تدند بجسده العاري على السرير مطمئنا إلى أن باب الحجرة مقفول بالتريلس، وحيث إن الجوكم يكن بردا ولاحرًا، فقد تسرب إليه مع الإرهاق، شعور ناعم عذب وجميل وفكر: لو أظل هكذا بكل هذه الراحة الكاملة الناعمة.. لجل.. لا أريد مهرجانات ولا هنافات، فكلها قائمة على كذبة كبيرة، ولسوف تظل هذه الكذبة تثقل عليّ حتى أموت.

ورأى نفسه وهو بين اليقظة والنوم، يقف في الشرفة ويفطب؛ أبها الناس.. انتباه.. أن لنا لن نعرف اللعبة أو الخدعة التي كثيرا ما يميز بها التاريخ.. خدعة البطولة والأبطال المثاليين الذين يحركون بقدراتهم السحرية، ومواقفهم للنازية، مسير التاريخ. بينما هم في الحقيقة لمطوحن، سارقون لشجاعة وعظمة وتضحيات الأبطال الحقيقيين الصغار.. أبناء الشعب الغلابة.. الصامتين العظام.. نعم أبها الناس، اسمعوني جيدا.. لست أنا البطل في هذه المعركة.. البطل الحقيقي هو فتى أثر للتراجع والإخفاء.. ودعوني أحكى لكم تفاصيلي...

ولم يكمل فقد إنفجرت في وجهه عاصفة رعدية من الرفض والإستكار.. وكانت الجوقة هي أول من أثار العاصفة، وفي الحال تبنتها الجماهير: لا.. لا.. ليس اليوم يوم للتواضع وإفكار الذات، وإنما لنعرف سلفا أفكارك عن الشعب وحيك لأولاد البلد وأبناء الشعب الطيبين، ولكن أن يكون هذا الحب طريقا لكي تتخلى عن المسؤولية التي تنتظرك السنوات الطوال.. في تلك اللحظة وجد نفسه ينتفض بفعل قرصة من البرغوث إياه، رغم أنه كان عاريا

حدث حين ظهر الرجل !

شعرت بالوحدة وأنا أتأمل ما حولي، بعد أن ذهب الأبناء وأمههم لقضاء الليلة في "الدار الكبيرة".. خيل إلي أنني أرى للمرة الأولى الأبعاد الحقيقية للمنزل الممتد على أرباض الصحراء.. صحيح أنني أجلس في بعض الأحيان أمام فتحة عريضة في السور أرقبها حتى تغيب الشمس، إلا أن إحساسي لم يكن بهذا الشكل مطلقاً، هلي لأن زوجتي وأطفالي كانوا يشاركونني تلك الجلسات؟ لا أعلم بالضبط.

لم تكن الغرفة الأربع والفردة الواسعة في غير تسقيق، والسور المتوسط العلو والفتح التي تقسم جاتبه الغربي شطرين لتجيب عني نسيم الرياح الساحلية حين تسوق أمامها مخلفات يوم طويل حار.. ورغم ما يدخلني من قلق خفيف نسبياً فقد وجدت في نفسي ميلاً للتجول في الغرف كأنني اكتشفها لأول مرة.. أضاعت نوار البيت.. فتفتت الدواليب وانكثت الخيوط على الأسرة الإسفنجية المترصة على طول وعرض أرضية الصالون، ولما كان سمكها صغيراً فإبنتي لم أجد صعوبة في أن أقلب منها على السجادة العريضة التي تفرش المساحة المتبقية، ثم اصعد إلى الأسرة من جديد..

وبعد فترة قلت لنفسي وأنا أنهض: ربما كانت زوجتي تقوم بنفس الشيء حين يغادر الأولاد البيت للمدرسة. ولأذهب أنا إلى العمل.. وأحسنت بالأمس فلن يتاح لي كثيراً ممارسة هذه اللعبة الشيطانية.

أقترب حلول الظلام.. البرودة تلف المكان.. خرجت إلى الفتحة كأنني لتتقط آخر خيوط الروبة.. كان أكثر ما يمتعني أصداؤه أصوات بعيدة كثفاء شياه.. ونباح كلاب وأصوات أخرى منهمة كثيراً ما أخفت بها الأطفال حتى قالت لي زوجتي مرة متصليحة الجرح: "دع عنك هؤلاء المساكين فما أكثر ما عذبتهم، كنت مثلهم تخوف بشريحة من شدة الجمل، ولما كان ذلك عين ما حصل فقد تساملت أنت؟" ما الذي جعل هذه القصة تنتشر في قلبي حتى وصلت إلى مسامع زوجتي..

لم يبق من الشمس إلا قطعة صغيرة لم تسقط في البحر بعد.. بدأت جموع المتزهين على رؤوس الكتيبان تتناقص، وكان من السهل أن ترى للناس زرافات ووحلانا ما بين ماشي على السمع وتنازل من على كتيب، وإن يصعب على المرء ملاحظة ذلك الإهتمام الغريب بالوقت.. وإن حاول الجميع ألا يظهر على أي منهم أثر لذلك.

داعيني تحمسن ورويد، رويدا أصبحت أتقد ولا أخفي أنني منذ بعض الوقت -وين لم يكن صويلا- تراوطني رغبة خفية في أن أعرف كان صحيحا أن هذا الرجل تزوج جنية فهو يأتي إليها كل مساء ويبقي قابعا عندها حتى أول ضيوط الصباح، أو أنه رجل من الصالحين يأتي نت وراء البحر فيدعو الله على هذا الكتيب أن يرزق كل عقيم ولدا..

ذات مرة تجمع الناس من كل الأرجاء ولأخذ كل واحد موقعه من أول كتيب حتى عشرة كتيبان يترصدون الشمس حتى إذا ما تآكلوا من غروبها أمعنوا النظر في القمم والسفوح.. لم يظهر الرجل والظلم يزحف والرجال يتحسسون ما معهم من سلاح. الظلم يشتد. لم يعد أي منهم يرى صاحبه إلا كخيط **شعرة في قفينة سوداء..** نظر الرجال إلى كل ناحية للمرة الأخيرة ثم هروا راجعين فقد أوشكت الشعرة أن تختفي ويطبق الظلم ولا أحد يظهر.. وحين نزلوا إلى آخر سفح كان الرجل منبطحا في نفس مكانه كل يوم ولم يتبينوا من هوائه غير ذلك.. ولم يجرؤ أحد على العودة.

ظل الرجل حديث الناس وتكوتت الحكايات حتى إن امرأة قالت إنها رآته في النوم وأن نصفه الأعلى مقدم إيمان ونصفه الآخر مؤخر طائر.. ولم يصدق أحد هذا الكلام أو يكذبه، ولكنه كان كافيا ليحدث وقعه في نفوس الأطفال وعدد غير قليل من الكبار.

ويمرور الوقت منم الناس أخبار الرجل وأصبح الحديث عنه مملا وكاد يقتصر على حكايات الأطفال، أما أنا فلم يكن يشدني شأنه جديا، وإن أخفت به الأولاد أحيانا.. وكنت أراه في المرات التي نتأخر فيها في إغلاق الفتحة،

نزل آخر منتزهين وهما فتاة رشيقة ورجل منضم الجسم واتجها إلى عيادة رياضية تحت سفح أقرب كتيب منا.. حين وصلا بدأ شخص واحد منبطح على قمة أعلى كتيب كأنه لا يشعر بهبوط الظلام. ولم يكن أحد بحاجة إلى أن يقول إنه نفس الشخص الذي يقضي سواد كل ليلة على نفس القمة.. إن هذا كاف وحده لأن يشهد له الجميع بالشجاعة من ميروك بائع اللحم لحماذي صاحب المتجر والبقالة، وحسنة بائعة الطعام، وأمين الموظف في ديوان المكتبات، وحسين الحجاب وغيرهم.. وهي شهادة اختلطت بكثير من التخمينات والتسؤلات والخوف في معظم الأحيان.. ظل إحساس عميق بالرهبة من هذه الصحراء بمجرد حلول الظلام يساور المكان المظلمين عليها.. لم ير أحد في العهد القريب ما يبرر هذا الخوف، ومع ذلك فهو مترسخ حتى إن ميروك قال ذات مرة مدافعا عن نفسه: ليست صخراي التي أعرفها، كيف أخشى الصحراء وأنا إنهما، ولقد صدق الحسين حين قال إنها ملتقى السماء والأرض..

وتذكرت ما كان يقوله معلم الصبيان حين نحكي له "بطولاتنا" في نبش ركامات الأعشاب والأشجار المتهالكة: "إن كل تلك الكتيبان مقابر الأمم الأولى فاجتنبوها" وكنا نصدق هذا الكلام وإن لم نطبقه في يوم من الأيام، ولكن واحدا منا لم يجرؤ على الاقتراب من مقبرة صغيرة في الناحية الجنوبية. انتهت فجأة إلى أنني أصبحت بمفردي.. ولا يبدو غير الرجل والظلام يلف كل شيء.. والغريب أنني لم أشعر بالخوف هذه المرة.. بل لم أعد أشعر إطلاقا بالوحدة.. شيء ما يشدني للبقاء وعدم إغلاق الفتحة، وقلت أشعر إطلاقا بالوحدة.. شيء ما يشدني للبقاء وعدم إغلاق الفتحة، وقلت لنفسي: فرصة إن تتكرر لحل هذا اللغز..

يعرفهم إلى وحوش.. لتزعوه من الزاوية..
طرحوه أرضاً وصلبوه تحت أفخاذهم
المثورة، صرخ فكم أحدهم فمه حتى اختنق..
دفع للحاف عن وجهه.. حاول أن ينهض
لكنه سقط منها.

متى تركته المرأة؟ نظر إلى الباب
بقلق.. ولماذا خرجت اليوم متعجلة على غير
عاداتها؟ ربما لم تأت حقيقة؟ قد يكون حلماً
آخر.. لكنها اعتادت أن تأتي كل أسبوع في
اليوم نفسه (أي يوم هذا؟ لا يمكن أن يكون
الخميس لأن الحمام كان مغلقاً) واعتادت أن
تجعل منه محطة استراحة ربما تعدل زينتها
قبل أن تتنقل من زبون إلى آخر.

هل تدبر أمراً ما؟ هل يمكن أن تكون
واحدة منهم؟ حين استوعب عقله هذه الفكرة،
فتح عينيه بقوة وشعر أن عليه أن يبقيهما
مفتوحين مهما كلف الأمر.. كما أن عليه أن
يصحو ويهضر. هناك أمر يببب ضده في هذا
الغندق. احس بذلك منذ وطئت قدماء عتبة..
ويجب أن يفعل شيئاً قبل فوات الأوان. لم
يكن وهما ابن. طالما تصنعت في الليالي
السابقة إلى وقع أقدام خفية تروح وتجيء
خارج غرفته. ربما تتجه نحو بابة الليلة؟

ترلخى جفناه قليلاً فشدهما بيديه
معتصراً صدغيه النابضين بهاجس حارق.
لهذا أرسلوا المرأة في غير موعدها لتتأكد من
أنه شارب ولا حول له.. كم مضى على
خروجها يا ترى؟ ربما أوصلت للتبا الآن..
ولم يبق غير لحظات.. ولكن هل جاءت
حقيقة؟

عذبت شهوة في أن يستسلم لمصيره
الذي يتربص به منذ أمد بعيد.. يغطي رأسه
بالحاف ويهدأ وينتظر.. تسارعت دقات

وقفت المرأة إلى جانب سريره. احس
بوجودها فجأة. رآته يحرك يده يرخاوة. أراد
أن يقول شيئاً لكن لسانه كان حجارة ثقيلة.

رأها تجلس دون أن تعباً به على
كرسي قريب وتمد ساقها إلى حافة سريره.
مطلت يدها إلى المرأة المدورة التي يرى فيها
وجهه أحياناً.. وبدأت تصلح زينتها. لعقت
أصبعها وسوت حاجبيها.. كانت تثرثر بأخبار
زيائنها، نزلاء الفندق المستديمين الآخرين..
عرفهم جميعاً من خلالها.. جاسم يضاجع
مرتين في الزيارة الواحدة.. أبو علي مسافر
إلى البصرة.. غرفة رقم 2 بها زبون جديد
طالب من الأرياف. كان ينظر إلى فمها
يتحرك.. يفتح.. ويوجج.. أشار إليها بضعف
أن تسكت وتتركه في حاله. أدار ظهره وكور
نفسه في الفراش لاصقاً ركبتيه بصدرة. قلقت
إليه المرأة دنثرته بالغطاء، وريبت على
مؤخرته وخرجت.

مؤخرته مدماء. حاول أن يغطي ذلك
عن أمه لكنها صرخت على حين غرة
ومزقت عنه اللنداشة واختلط عويلهما.

كانوا أربعة أولاد كبار يلعبون معه.. ثم
فجأة انقلبت محطاتهم واتحدوا ضده. كان قد
فعل شيئاً ما، شتموه ودفعوه دفعا إلى زاوية
في البستان حيث يلعبون. رآهم يتقدمون نحوه
صفاً واحداً اتحصر في الحائط الطيني وتلفت
حوله.. لم يكن ثمة من مهرب سوى أن ينفذ
من بينهم بسرعة.. وكأنهم أحصوا بما نوى
فوقفوا متماسكين حتى حجبوا عنه نور
الشمس. وبدأ كل منهم يقترح نوع العذاب.
ولكن أكبرهم، والذي ما قفى طوال الوقت
يحرك يده داخل بنطلونه، ضحك مهتاجاً،
ولفظ الكلمة.. وسرعان ما تحول الذي كان

المسير، وخبطت يده جيب سترته. أخرج مفكرته وقلمه. اقتطع بضغ وريقات وخريش على كل منها كلمة حاول رغم الظلمة ولارتعاش يده أن تكون واضحة قدر الإمكان. زحف حتى النافذة. فتحها بما يسمح ليده أن تلتف الأوراق ثم أغلقها بسرعة وانسل عائداً إلى زاوية الغرفة.

تحركت لكزة الباب.. لا بد أن الأوراق قد سقطت إلى الأرض الآن.. تخلخل الباب تحت لكتاتهم.. استطاع أن يرى خطأ من ضوء الممر على طول حافة الباب. ولكن هل من فرصة في أن تقع الأوراق بيد أحد ما؟ كم بقي من الليل؟

خارج النافذة تهاوت أوراق صغيرة لعب الهواء بها.. بعضها علق في شجرة كالبتوس.. وبعضها هبط على الرصيف لحظة مرور الخفير الليلي الذي النقط الأوراق الساقطة، ونظر فيها وقلبها.. ثم استند بظهره إلى جداره.. وأرخى البنديقية إلى جانبه.. وتفحص الأوراق مرة أخرى.. الكلمة نفسها على ما يبدو.. يبدأ يتهجي.. أن.. ق.. ذ.. و.. و.. وني. وكرر "وني" وتهد وهو يكلم نفسه (كان يجب أن أتلم القراءة) ثم كور الأوراق ورماها إلى جانب الحائط، وامتنق بندقيته وواصل طريقه.

قلبه.. لكن.. لا بد من حل عاجل لورطته لئلا يفاجأ وحيداً أعزل.. أول شيء أن يغادر الفراش.. أن يصحو.. يصحو.. مديده إلى دورق الماء الموضوع إلى جانب السرير ودفق الماء على رأسه.

ساحت البرودة دخل أنفيه وعلى صدره، وانسلت قطرات تجري على طول ظهره. كان يراقب بقبقات المطر في حوش الدار.. يحاول أن يحبسها باصبع حذرة.. يحس بفرح بمطر داخل جلده.. ينط ولففا ويدور حول نفسه رافعا رأسه وزراعيه إلى المطر. تنتفخ الشدائشة بالهواء وهو يدور ويدور.. يرفرف بزراعيه كجناحين ويطير ويطير حتى ينفق المطر شعره وتلتصق ملابسه بجسمه الصغير مثل عصفور أغرق ريشه المطر..

وينتفض من لسعة بيلاودة مفتوحة فيركض إلى الغرفة، يلبس قفص البرقي؟ يحتضن جسده المرتعش بزراعيه الناهلتين ورائحة شاي العصر تملؤه بالدفء.

من الزاوية البعيدة التي قرص فيها كان يرى ضوء الممر يترامى على عتبة باب غرفته خافتاً تقطعه بين حين وحين ظلال تتحرك.. تبطل.. تقف.. تقترب.. تتجمع الظلال.. وتنترق.. ثم تقترب حتى تحجب ضوء الممر.. إنهم عند الباب.

لقد جاءت اللحظة التي راودته في كل أحلامه.. في كل مرة كان الحلم ينتهي قبل أن يدفعوا الباب أما الآن؟ فإن تحميه يقظته من رعب الوجوه المنتظرة عند الباب.

استجمع قوته ودون أن يصدر أي صوت بدأ يحبوا على أربع حتى وصل إلى

إهداء: إلى الوالد في ذكرى رحيله الثانية.

قبرنا.. في بشاعة صامدة.. أصداء مبهمة.. ومنعشة... أبوابه لا تستأنس... الأبواب مرهقة الحس... ذهاب، إياب... جيت، جيت... فتحت جرائها في إبعاد الرموش المكتوبة بغيبه الأصداء... البريق الذي لمحنه ذات طيف.. سيارة حزينة.. ترى الكلفة أدهى من العمر المتناظر من صفحات هذا الجسد المتعب...

أيها المتواطون.. المساهمون في الإكتظاظ أمام الشمعة المحترقة بعمق هذه المنارة الحزينة... صرت أخشى أن اتسكع في الجراح.. أن أغرق في غمار الإنتصار.. فلا أعتني بفضاضات الأحسان.. فلا ترحمني قصيدة تعلق على سائرته قبره.. لا يتمكنني دمع ولا جنون... لكناك تواسيني لما كنت...

- صلف ما يجوز في خاطرك عني في هذه الفضاءات...

صرت أتمنى أن أنسى أنني كنت أجتار الدهاليز... اختار كشف الأوساط المنهية.. اجتمع وكل أصناف التتديد... أحج إلى مواطن الإغلاق... أرفض أسباب الفزول.. حتى أقرر أية غيرة أرتكب.. يلتئم الإستئناف.. والسيره الحزينة- عشا- تحول نصف أختام الوهم الوحشي.. لتحس محاولات الأخريرة لإشتاء الخصوم.. لإمتحان أسس الأشياء المنقشية، ... الشمعة تنقيا الغمام الغيرة التي تقش كيماء الفطر... وأنا في الصفة الأخرى أؤنثج الإزواء في إحدى ضواحي الرخص.. أعرضت عن النبط، وهذه الشمعة لا زالت تنقيا آخر النظرات في طريقها إلى بناية الإستشفاء...

أيها الرجل الواقف على المدى.. كونا متسامحا مع كل الزخات الأتية مع ظلال السفر.. ولنت في هذا السفر... مسافر إلى ريك... أشعرك للمبحوحة الحظ.. الأتية من أبراج الياس.. الإستفجار... غريالك الذي كنا نظنه يغطي كبد السماء قد أكله الشرخ.. وأعماق الشمس تجعل العين راكعة.. مأخوذة بهذه الروى الثقيلة... للرباضة بالأكواب للممدودة أمام الإندهاش وربما يحج إليه المعتزلون بزحيق الغفلة...

مخرج:

كان في حكم الأزل، قال لي - (منلتي في حضرة الله بعد عمر)، وكانت جراحات الشمعة لم تتحمل.. لأنه لم يلثمني ليلتها... والقلم إنزلت منه آخر حروف الأمل.

الشمعة.. القبر.. والقلم

عفو خليل

مصفى فاسي وآلات الجنة:

الشارع الطويل الواسع مكتظ بالمتظاهرين حد الاختناق، جميعهم يهرولون في البستهم البيضاء، تغطي وجوه معظمهم لحاهم السوداء الطويلة العظيمة.. لا ميثاق، لا دستور قال الله.. قال الرسول.. من أجل دولة إسلامية.. بعض المتظاهرين يحملون اللافتات، وبعضهم يحملون مصاحف القرآن عاليا، وجوههم مغبرة، والعرق يتصبب من الجميع تحت أشعة شمس صيفية محرقة.. العمارات العالية الممتدة على جانبي الشارع تطل من نوافذ بيوتها عيون كثيرة للرجال والنساء والأطفال.. البعض يشير، والبعض يزغرد، والبعض يتكحرف فقط..

كان يسمى وسط الشارع، يدفعه المتظاهرون يمينا، وشمالا، كان بعض الثقل قد بدأ يسيطر على ذهنه، الشمس حارة، والفسيرة بدأت منذ ساعة فقط، ولكن التجمع في نقطة الإنطلاق بدأ منذ السادسة صباحا، أي منذ ست ساعات، الساعة الآن الثانية عشرة، والشمس في قلب السماء امتزجت بالمحج الذي كان تناوله قبل ساعة قصد مقاومة الشعب والإرهاق ويبحث جو من الحيرة والنفس، لا بد من الاستعداد للامر أحسن استعداد.. الله أكبر.. لا ميثاق، لا دستور.. قال الله، قال الرسول.. من أجل دولة إسلامية.. الأصوات الفردية تتجمع وسط الشارع الكبير لتؤلف صوتا ضخما ينتشر بقوة في أنحاء المدينة، ويعود ليسري في أجسام المتظاهرين موجيا يسوع من التخدير لا مثيل له..

الواحدة روالا.. للصحب يزداد.. والشمس تزداد أشعتها انصبابا على الرؤوس، والمجنر يعمل فعلة بشكل أجمل.. تبدأ الأشياء في التراجع أمام عيبيه.. يبدو كل شيء جميلا وساحرا للغاية.. الأشجار خضراء مزهرة ورائحة، ثم كم هي طويلة جذورها في الأرض، ولكن فروعها ممتدة إلى أقصى أعالي السماء.. ما أجملها.. هي ترقص رقصات جميلة منتظمة.. والعمارات.. العمارات أيضا تهتز.. هل هو زلزال؟ لا أبدا ليس هذا للزلزال بل هي رقصات رائعة.. والناس.. الناس في الشرفات، ما أجملهم.. هم راغور فعلا.. لم يرههم يوما أبدا بهذا الشكل.. هم مرحون.. مرحون ومنسمون.. يغنون.. ويطير بعضهم أحيانا في الهواء، هكذا ببساطة دون أن يسقط أو يحدث له أي مكروه.. وليس هذا فقط، فربما طارت إحدى العمارات أيضا، أو بعض الشجيرات.. كل شيء يبدو عاليا مختلفا، ولكن جميلا أيضا، جميلا جدا.. والساثرون حوله.. يشعر بهم مثل مجموعة من الأطفال الصغار أو أسراب من العصفائر المغردة، أو الملائكة.. هم لا يمشون.. ولكن يقفزون في خفة عجيبة، أو ربما يطربون في مرج رائع وجميل.. ما أروع هذا كله.. ما أجمله..

بقطرات من الماء البارد عليه فيقف، ولكنهم لم يستطيعوا إبقائه.. كان كما يبدو صغير السن فلهذه السوداء الخفيفة التي كانت تغطي بعض وجهه لم تكن تخفي عنه الحقيقة، وكان من حسن الحظ خفيف الجسم، فلم يجدن صعوبة كبيرة في حمله إلى داخل المحل ووضعه على كرسي عريض من كراسي الحلاقة، وجعلن يرشنه بماء الكولونيا.. ثم وقفن قربه ينتظرن عليه يفتح عينيه أو يبدي حركة ما، كن يتاملنه بكثير من الاهتمام، لم تستطع إحداهن وهي كبراهن وصاحبة المحل أن تخفي إعجابها بجماله فكرت في ذلك، ثم صرحت للأخريات أنه جميل فعلا لولا هذه اللحية التي غطت وجهه بشكل فوضوي.. لماذا لا نحلقها له قبل أن يفنى.. وماذا باستطاعته أن يفعل آنذاك.. ربما سيذكرنا على فعلنا..

وبسرعة جئن بألة الحلاقة، وبعد دقائق قليلة كان الفتى في صورة أخرى مختلفة تماما، وعندما وضعن ماء الكولونيا في وجهه الحليق وبدلن بملابس شعر رأسه الجميل ففتح عينيه.. ابتعد عنه قليلا وهن ينظرن إليه.. كان وقد فتح عينيه مذهشا يبدو جميلا أكثر من ذي قبل.. نظر يمينا وشمالا.. ثم قام وجعل يتفحص المكان، الأنوار تبعث من كل جهة، مصابيح ملونة مختلفة، ورود منتشرة في جميع أنحاء المحل الجميل، رائحة طيبة تبعث في المكان، وزجاج ملون، وكل شيء رائع ومزخرف.. ثم.. من هؤلاء؟ أربع فتيات جميلات، لم أر من قبل مثلهن.. إيهن بدون شك حوريات الجنة.. هي.. نعم هي.. هي الجنة.. الله أكبر.. أنا في الجنة.. شكرا يا إلهي.. أنا في الجنة..

وهو بدوره كان لا يمشي على رجليه، أو ربما يمشي، ولكن بخفة لا مثل لها، لا يلبث أن يطير في بساطة، يطير هكذا في الهواء ويحوم فوق الجميع، يشعر بنفسه خفيفا.. خفيفا جدا مثل ريشة أو مثل قطعة صغيرة من القطن، أو طائر من الطيور الرائعة.. يرتفع.. ثم يرتفع.. يحلق فوق الناس، وفوق العمارات.. ينظر تحته.. ما أجمله منظر..

المسيرة دائما تتجه نحو هدفها.. الجمع الكبير يمضي نحو اتجاه واحد.. الله أكبر.. لا ميثاق لا دستور.. قال الله، قال الرسول.. من أجل دولة إسلامية.. عندما كان ذهنه يحوم بهذا الشكل كان هو يمضي متاثلا.. تهاطلت خطواته كثيرا، وقد دفعه جمهور المتظاهرين نحو يمين هذا الصغب الكبير.. بدأت خطواته تتعثر وتتثاقل أكثر.. صار يمضي على الرصيف.. يحرك شفطه ظانا أنه يصبح مع الصناديق بأعلى صوته، إلا أن بسطهم بشجرة على الرصيف ويسقط على الأرض.. لم تكن صدمة الشجرة هي التي أسقطته، فالصدمة لم تكن قوية، خصمة وأنه كان يمضي بتألق كبير، ولكنه كان قد وصل إلى أقصى ما يمكنه بذله من جهد، وأصبح غير قادر على المزيد.. تكوم أمام جذع الشجرة، والعرق يتصبب من جبينه، وانهار تماما.. أمضت عينيه واختلطت الأشياء في ذهنه، ولم يعد يمي شيئا.. واصل الجمع الكبير مسيرته.. لم يهتم به أحد، أو حتى ينتبه إليه سار الجميع في طريقهم، مائتين الشارع الطويل العريض يرافقهم الصغب وظل هو في مكانه ذلك دقائق قبل أن تنتبه إليه شابة كانت تطل من محل حلاقة للنساء، وكان بابه يتجه تماما إلى المكان الذي تكوم فيه متكأ على جذع الشجرة..

كان الشارع قد أصبح خاليا من المارة تقريبا فصار هادئا على الرضم من أصوات الهذافات القادمة من بعيد، وعادت الفتاة لتختفي لحظة في المحل، ثم خرجت مع ثلاث فتيات أخريات جعلن يرششن وجه الفتى الملتحي

ما يشبه الحب

نجاة زعبير

تتكاثر الفراغات على مقربة مني، تحاول إختراقني ! تتملقني،
أشعر بها ذاتاً مسيجة صمناً وخضوعاً، تغافلني وتتخذ أشكالاً مختلفة،
كثيرة، بعضها يشبهني، بعضها يشبهك، بعضها الآخر يشبه أمي.
والكثير منها يشبه وجوها لم أستطع تحديد ملامحها !

لماذا أشعر الليلة أنني قابلة للإختراق، حتى أن هذه الفراغات
الهشة بإمكانها الإستيلاء؟ ! هي تصر على حصاري، ترفعني إلى
أعلى، تجعلني أطير معها إلى حيث لا أعلم ! ثم تعود تنسأل إلى
داخلي، تقفز فيه تعبث بمباينه، تهدم وتعيد، تتحد، تصير فراغاً ضخماً
يحتويني !

ماذا حدث؟ لا شيء، فقط تمثيت منذ لحظات أن لا يقول شيئاً،
كلمة واحدة منه وتتهار الأنينة، تتداعى الجبال، وقد تثبت أشواك على
صدري !

ماذا أيضاً؟

لو تتحلى السماء عن قطعة من الأرض فتسحب عنها غطاؤها !
فأرى كيف هي الأرض العارية من سماءها؟ !
ودون أن أخطئ لأية جملة أو موضوع، قلت الكثير، تلفظت
برقيق الكلام وحتى نافقه !
كيف أوقف هذائني؟

لم أعرف، ولم يطلب هو مني ذلك ! ولا قطعة المسلمين الخضراء
أوحت لي بما أفعل ! إنتصب صمته وقفاً كالموت، وأنا الأحق جملاً
بستهلكتها فتهرب مني ضجراً، أحاول أن أختبئ، أنشغل بمسح غبار
إحدى الطاولات، أعيد ترتيب كتبي، أنتهي بغسل جواربه، أمسك بها
طويلاً، أدعكها بالصابون، أعيد العملية مرات ومرات، أحاول أن أقيم
معها حديثاً مشتركاً، صامتة هي وطبعة، تشبهني في بعض حالاتي،
تستجيب للمسات أصابعي ! لكنها تملأني خوفاً ! كان إلتصاقها الدائم
بقدميه ملأها ثقة وغروراً ! أرمي بها في الحوض وأعود إليه، مترعباً
بشفتي كمن ينتظر حكماً ! ضيق، ضيق، أفتح النافذة، أتذكر أنه لا

نعت لا تقول — ٩

سنة عطية من آخر

كس يعرف ناسي سعيد يا حسن
فرحة أعضاء خبطة راجح حرق، نكبة صر
ن لا مكن لنحز في حوت ثم مرة

سنة يوقتي رترب حرق؟

وش حد يعبه سعد أحمد

رفعت راسي من شدة وشدة
حزني وأمسك به، سعد، رترب ثم شعز
قتيل نر، حب منه، هرب إلى لحظ، ح
إلى الأعداء، ثم لا اتري، رترب تطارده، ففعا
مكرقة!

سنة رترب رترب رترب في
الضرب ح حرق رترب رترب رترب
رترب رترب رترب رترب رترب رترب
رترب رترب رترب رترب رترب رترب
رترب رترب رترب رترب رترب رترب

فضعة الموسيل انحصار رترب
سنة، صسي، نظره حرق في الرترب
رترب رترب رترب رترب رترب رترب
رترب رترب رترب رترب رترب رترب
رترب رترب رترب رترب رترب رترب
رترب رترب رترب رترب رترب رترب
رترب رترب رترب رترب رترب رترب
رترب رترب رترب رترب رترب رترب

رترب رترب رترب رترب رترب رترب
رترب رترب رترب رترب رترب رترب

ثم ح رترب هي عين رترب ورترب
رترب رترب رترب رترب رترب رترب

رترب رترب رترب رترب رترب رترب
رترب رترب رترب رترب رترب رترب
رترب رترب رترب رترب رترب رترب
رترب رترب رترب رترب رترب رترب
رترب رترب رترب رترب رترب رترب

رترب رترب رترب رترب رترب رترب
رترب رترب رترب رترب رترب رترب
رترب رترب رترب رترب رترب رترب
رترب رترب رترب رترب رترب رترب
رترب رترب رترب رترب رترب رترب



في مكاني أعي جيدا منتهاه، أترصد حركاته،
أنتظرها وقد أسيبها، ثم أعود أيررها وقد
أقاومها ألبك قدومها في غير أوانها !

لكن لماذا أشعر اليوم أنني لا أجرؤ
على إقتحام هذا الصمت وحدي؟

أمشي ببطء، أتعامل مع الأبواب بكثير
من الحذر، ألتفج على الصور المتلفزة،
وأتملى بقراءة ما تقوله الشفاء.

تمتد يدي إلى قطعة الموسلين الخضراء
تعبث بها، كثيرا ما كنت أواجه الصمت بتعدد
إصدار أصوات وجلبة، لكنني اليوم لا أجرؤ،
بدا لي خائفا مهيبا، كأنه جدار يهوى صليبي
عليه.

بالفت في إبقاءه، عاد الحبل يتدلى،
رفعت رأسي مرة أخرى، رأيت يدا مشعرة
تتلمس يتحرك يمنة ويسرة، بينما جواربه في
الحوض واثقة تضحك من ثباتي وصبري.

إنشمت وأنا لتذكر هفواتك الصغيرة،
ليسامتك الماكرة، أرميها بقطعة الصابون،
تتشكل حولها دوائر وفراغات، تولد كثرة
الأحجام مختلفة الأشكال، لكنها لا تخترقها،
ليتها تتحد في شكل أضخم فتطيرها وترحني
من النظر إليها.

الحبل يتدلى، يتأرجح، يتلوى، يتسلى
بقنفي يمنة ويسرة، يطول ويقصر، أراه
شفاف، يجري بدخله سائل بلون الدم، يضيق
ويتسع، مشدودة إليه من عنقي وبعض
أطرافه.

تصنني أصوات كثيرة وغريبة في أن
واحد:

ما كان لها أن تعاند الحبل !

يحب للنوافذ المشرعة، لكنه الآن لا يحتاج !
أعود إلى جواربه، أرمي بها في الحوض
وأرجع لأغلق النافذة.

لماذا لا يقول شيئا؟

تذكرت أنني تمنيت منذ لحظات أن لا
ينطبق أبدا، وأنه لو فعل قد تختل كل الموازين.

حاولت للجوء مرة أخرى إلى حوض
الماء، إنعكس وجهي صامتا في المرأة.

شيء غامض أمسك بي من ياقة ثوبي،
جمع قبضته حول عنقي، حاولت التخلص،
راح يهزني بعنف، رمى بي، نحرني،
صرت فتاتا متباعد الحدود، مذ يده مرة
أخرى محاولا إعادة بنائي من جديد ! كنت
أفزع عليه، شكل بناء جميلا، طيبا ! ثم
حرر عنقي، واستمر يربط على كتفي واثقا
أنه أنهى مهمة صعبة ! خفت أن يعوق قبضك
مرة أخرى بعنقي، ليتعدت، كان يبتسم كأنه لم
يكن منذ قليل قاس ليد، متحجر القلب،
صامت للملامح ! فجأة تلاشي، جريت لألحق
به، كنت واثقة أنني قادرة على القبض عليها.

عدت إلى البناء المهشم، كان لا يزال
معلقا من أعلى عنقه إلى حيث لا أدري،
أردت أن أرى هذه اليد المتحركة بثبات
ماكرا، الممسكة بطرف الحبل، لكنني تعثرت.

يقولون أن النهر كثيرا ما يعود ليشرب
من نبعها يتعري من أحجاره، ليواصل الرحلة
قويا، قاسيا وممتدا.

أرفع رأسي، أرى الحبل يتأرجح، كان
أطراف أصابع تمسك به، أو هكذا خيل لي !

المتحرك عنيف، قوي، يحوم حولي
بنقة، يغمرنني، يجمع شعري في قبضته، ثابتة

الإعتراف شرط من هلامية الجسد... لا تصدق الآخرين، الثورة متوهجة... أنصت إلى الجبال... ألم تحدثك أمك بذلك ذات يوم... إن سر الماء العذب في قمة الجبل أشياؤك كثيرة... ولكن الحزن فيك أكبر وهو مثل الجبال التي تعانق صفاء وزرقة السماء في هذا الفصل الحار.

شاع أن والدك الذي إختفى من القرية قد إلتحق بالجبل

- من أخبرك بذلك يا ولدي...؟

- جلول يا أمي... جلول

- ذلك "الحلوف" الخائن !..

أردفت بلهفة... متى يعود أبي من الجبل...؟ !

- قلت لك يا كبدي.. لا تصدق ما يقال عن أبيك وخاصة ما يشيعه ذلك الخائن. لا تصنت إلا إلى صوت الجبال مرات ومرات وهذه الكلمات ترزع ريحها في مآهات الجسد الموبوء بالوطن والثورة.

كنت أصغرهم... عينك وميض من برق الإنعتاق المنتظر من كل نسوة القرية...

كانت مباركة خيرها في أطراف جناها الصغيرة ووادها المرابط على جوانب البيوت النائمة على الصخور البيضاء.

وأدركت مع الأيام أن الخطوة الأولى يجب أن تبادر بها أنت من هنا، من هذا الممك الوعر... وعندما تبدأ فقط لا يجب أن تنظر خلفك، حتى لا يرجعك صدى ذلك الخائن، الذي ليس ليسهم مثلاً تردده أمك... لولا أمثال هؤلاء لما طال عمر هذا الإحتلال.

ولكن بمثلك لن تشرق شمسك إلا على زغاريد الوداع وإعلان فرحة العرس المنتظر منذ زمن.

فالأشجار أراها يا ودي "قرحت" ورجالنا "إعلت" أصواتها مدوية والخير يرفرف على وجوها وأيديكم وقلوبكم الكبيرة في صدورنا...".

مداه على وجه الخائن أردت أن تعلن ذلك في آخر مقالائك للصحفية إلا أن رئيس التحرير قال لك أن الوقت غير مناسب.

طلبت مقابلته لتعرف منه أسباب التأجيل خاصة وأنت تحمل له نسخة من برقية وكالات الأنباء التي تتحدث عن رغبة الأقدام السوداء والخونة في زيارة الجزائر مع بداية هذا الصيف...

إن مجرد الصمت أمام هذا الحدث الخطير يعتبر مناورة وخيانة للشهداء... هل يصدق أن يخون الإبن أباه وأمه، فدم الشهيد في نمي... روحه تسري في عروقي، نبضي من نبضه أنفاسي من حلمه... وجدي من بسطته... رحمي من كبده، كنت أسمعها تردد بخوف الأمومة... كبدتي عليك يا ولدي الحلم كبير والجسد صغير مثل نور الأمل الذي يفتئني ليل نهار أصعد قبل أن... يقبضوا عليك... أصعد يا كبدتي... الحق بابيك

نحاة... صرخ أمامك كخبر العادة وهو يضرب مكتبه بقبضة يده حتى كاد أن يكسر صفحة الزجاج التي تغطيه

- الكلاب مرة أخرى ضربوا الأبرياء قالها وهو يمدك بالبرقية كي تقرأها ليرف

- ما ذنب للطفل الصغير عندما يخطف من حجر أمه وينهب كالشاة... ماذا يرتكب من حماقت وخيانة ضد الإنسان والوطن كي يقطع رأسه وأمه والعجوز وذلك الشيخ الذي يجلد كي يفرغوا رصاصات غادرة في رأسه، أي حد هذا...؟! أي دين يبيع هذا؟! أي رهط هؤلاء؟!

وسرت نحو الأعلى... نحو الفتوحات الكبيرة قاب قوسين أو هنأوك في ستر المستور والوارد وقتل الشاهد والمشهد في فترة البلاغ المبين...

الموت صرخ بالعراء جارك حديث كالبلاغ: إن أمك العجوز -قتلها- الذي راودك يوما أن تلبس منه وتدع حكاية الجبل ولكن قبل ذلك... أخبروك أنها هكتك ملامح وجهه حتى تشهد من بعدها على هتك الأصوات الواقعة على البقاء.

رددت لأصحابك... جلوس هذا، نعمة جربة، الموس لولى بها...

واكتفيت بما يصدره الصدر والقلب من كلمات كنت الشاهد ومن أجلها، ركبت جمع الجمع كي تتفرد بالقاء، يا ابن الشهيدين أنت لولى بالحديث عن الثورة من أولئك الذين سماهم "مسي عمار... بالقوة المضادة للثورة..."

ولبوك يقول عنهم يتحكم عندما يصمم تحاورهم كي طارت الطيور جات الهامة النور... ياخي زريعة... المسيرة إنطلقت ولا يجب أن تتراجع... للشرارة الأولى إنفجرت والدم مباح وألحوا ما راح يسكت... وبيان أول نولهم توزع... كنت تسمع إلى أبوك في آخر إجتماع له مع خلية الإتصال وهو يردد: يجب أن يطو الحق... صوت الجزائر فوق صوت فرنسا، أول الشجرة يا أخواني كما يقال "النواة".

فعلا كنت تردد ذلك لكل من حاورك، أمك الشهيذة سمعتها تؤكد لأبيك الشهيد عندما يضيق به الحال.

- إحتشد بنائك وينيك وأسمهم، فهم جنودك عند كل كفاح... وهذه النتيجة. استشهدت أمك وبقي أثرها شامخا وباسطا

- ماذا جرى؟... لتسمع من يقهرك
بالدم ثانية

لقد أغتيل المصور... وهو في طريق
عودته، بعد أن أخذ صور عن المجزرة،
صمت ثانية كالطفل المفجوع في أمه مددت
يدك نحوهم وبصوت مقهور قلت

- الفيلم... الفيلم يا إخواني... يجب أن
لا يستشهد دون أن نخرج صوره للناس لقد
مات من أجل ذلك.

ناولوك الفيلم من بقاياہ الملطخة بدم
الجسد الذي حن لوجدته والتراب وأسرت
نحو المخير... سهرت بنفسك على
إخراجه... وطال مكوثك سمع بكائك... لقد
تحدثت زملاؤك عن صوت طفل بصرخ
محرقه إنها نفس الصور التي تبعث من
أعمالك... إنه نفس الدم ونفس الانين
المعسوم وشمل على الرموش التي إحتضنت
ماء العين

نفس الخونة والمجرمين هم بقاياہم
الذين زرعوا نوار التفتي في الحلق هم
الشوك هم النار الملتهبة حقدا، هم الرزايهم
الظلمة... حاربهم... قاتلهم لا يهم إن متهم
فانتم الشهداء وهذا يومكم... ووزعت صور
الشهيد على زملائك لتردف حدثوا الناس
بالصور قولوا أن زميلكم لم يمت... لم يمت
وأن الشهيد في صدورنا وشما للأبد.

ويكي... يكي مثلما تبكي السماء في
فصل حالك وبارد ليأمرك بصوت لا يكاد
يسمع.

- أكتب ذلك في مقالتي... أكتبه بالبند
العريض، الأسود وأبعث بالمصور إلى مكان
المجزرة.

وأغلقت الباب من خلفك

لم تكن تدري ماذا تقول... الرعدة تهز
جسمك... هي الحمى

تتشر برغبة الانفجار... هو البكاء
إبن، الطفل الذي ينام فيك تداعبه الآن أتأمل
أمك الشهيدة... الكلمات تتفرع إلى أحرف،
الأحرف إلى رسومات بدائية... الورق
يتحجر في يديك... يعود بك هذا الألم إلى
حقب غابرة في ذاكرة الوجدان والإنسان هي
البدايات.

هم الخونة... أكيد الذي قال أنني
بينهم... قد يكون هو قائدهم أعرفه قد فعل
مثل ذلك عندما كان يتصدر طلائعهم للفر
حركة غير عادية المبنى... حملتك إلى
وعيك... أنتفض الحجر الذي بين يديك إلى
ورق... الأحرف تتشكل إلى كلمات والكلمات
إلى... نار...

وتصرخ المحررة الثانية تهزول كالتائه
نحو باب قاعة التحرير... الأجساد المنكورة
على نفسها جامدة كالصقيع أو الثلج نحاول
الموع التي تغازل تلك المآقي أن نغث بقايا
الحرح العالق... صرخت بدورك

نافذة عربية

كيف تأتي القصيدة؟

سعدى يوسف

لندن

الكلمات الشاعرية التي تشكل السؤال، تعتبر أصولاً بحد ذاتها:

الكيفية-المبرورة-الطبيعية للنص (القصيدة معروفة).

أنت في حالة من الاستغراق بشؤون أخرى، غير متصلة بالشعر، ربما كنت معنيًا

بمتابعة خبر، أو عنكبوت ميميك ينسج شبكته على طرف سياج... ربما كنت ضجرًا، أو تنهينًا

لو جبة طعام. وفجأة يتبدل كل شيء، **وحالة الإستغراق في شؤون اليوم تختفي**، وتتقطع متابعتك هذا الأمر أو ذلك.

طرف خيط يصل إلى أناملك، حبيب الأمل معنا ذلك اللون بهيئة.

كلمة واحدة، عادة، أو كلمتان، ثلاث كحبات القصيدة.

أهي البداية؟ أعني بدفئة النص؟

طرف الخيط، سوف يعود بك إلى المنبع الأول، لحظة الارتطام البعيدة، الغائرة في الزمن

وفي اللاوعي... اللحظة التي تكاد لا تبين، لثقلها، ثقلها.

هذه اللحظة التي نبتت فجأة، مع ما حملته من قبة اليلة المتفاعل، ستكون الأساس لما

سيتم...

الارتطام يقصد به، الشرارة المتأينة من علاقة مباحة للجانب (البصر-السمع-الشم-اللمس) بنقطة تماس ملموسة:

أنت تتمشى في درب بالغاية، أو على ضفة نهر. تلتقط عينيك جذع شجرة. تتكلم

تضاريس اللحاء... ثم تمضي لشأنك. تكمل ممشاك، وتعود إلى منزلك، أو تدخل مقهى (كل

شيء عادي)، لكنك لمست أنت... أنت مسكون بأمر لا يبدو أنك مسكون به.

في الليل، وأنت تحاول النوم، سيأتيك جذع الشجرة !
وبين اليقظة والنم، تتحاوران، أنت وجذع الشجرة، ثم تغط في نومك...
الأحلام تأتي أيضا.

هل سيحدث إليك جذع الشجرة؟

وفي الصباح نفيق، كان شيئا لم يكن. تعود حياتك اليومية إلى سيرتها الأولى... كل شيء عادي
لكن الجذع ينثأ فجأة، كأنه يطالبك بالحوار الذي أهملته !
ولأيام، أو ساعات، أو أسابيع، أو شهور أحيانا، يستظل في هذا الحوار الخفي، المنسي
تقريبا، الحاضر دوما، الغائب دوما...

وفي ساعة مباركة، لحظة من النعمى والتوتر...

سوف تتمم البيت الأول من القصيدة.

إنهما التمتمة الشهيرة: الشعر الخالص إذا يتكوّن. الشعر الذي تحاول اللغة أن تستوعبه، فلا تكاد
تقلع إلا نادرا.

هل أعدقت عليك الآلهة بركتها؟

هل أنت بالغ تخوم القصيدة؟

بعد البيت الأول، تتسنى لك، تدريجا، استعادة ما كنت فيه من ارتباط، لكنك الآن تتوافر على
تفاصيل ودقائق أمور لم تكن واضحة.

إنك تستعيد، وتصنع، سلسلة علائق، وسوف تمضي بالسلسلة إلى نهايتها: إلى استكمال النص !

وجوه دخانية في

مرايا الليل

عبد الله البردوني

العراق

أيها الحارس تدري من أنا؟
 اشتروا نومي... طويل ليل همتي
 الأتي حارس يا سيدي؟...
 روجوه... هل يعني
 من أنا؟... ليس سني للروى
 ومة كم ربع، من جدي وعظمي
 لا تعي سكران؟ تسع أعلنت
 أول الأخبار، ما ستموه رسمي
 من أنا؟... صار ابن عتي تاجر
 واشترى شيخ ثري، بنت عتي
 هل تنام الصبح؟ سيارتها
 عبرت قدام عيني، فوق لحمي
 اصغر لي أرجوك؟... أغرى أنها
 شيدت قصرين، من أشلاء هدمي

الدُّجى يهمي... وهذا الحزن يهمي
 مطراً من سُهده، يظلم ويظلمي
 ينعب الليل نزعاً... وعلى
 رغبته يدسى، وبسجرو يدمي
 يرتدي أشلاءه، يمشي على
 مقلتيه حافياً، يهذي ويؤمي
 يرتقي فوق شظايا جلده...
 يطبخ القسيح، بشدقيه ويرمي

أيها الليل... أنا دي إتما
 هل أنا دي؟ لا... أظن الصوت وهمي
 إنه صوتي... ويبدو غيره
 حين أصغي باحثاً عن وجه حلمي
 من أنا؟... أسأل شخصاً داخلي:
 هل أنا أنت؟ ومن أنت؟ وما اسمي؟

من أنا تكسر؟ أفلست وما شبعوا
من من حُماة الأمن بحمي؟
من هنا، سر، ها هنا ف، رخصتي
ما الذي حملت، قش، هاتِ قسمي
خمسَةَ لقات، خمسُونَ لهم...
وانتهى دخلي، وأنهى السلُّ أُمي
عاجنَ القرن... أتدري؟ سَنَة
وأنا أعجنُ أحزاني وغمي
من أنا؟ كانت ترى والدتي

ذلَّ بعض الناس، تحت البعض حتمي
غَبَّتْ عَنْ قَصْدِي!... رفيقي غائبُ
من ليال، رأيته في الحبس (جهمي)¹

ما الذي أفعله؟، كلَّ لَه
شاغلُ ثانٍ، وفهم غير فهمي
داخلي يسقط في خارجِه

غرِبتني أكبر من صوتي، وحجمي
(نعم) يَربو بعيداً، سيدي
هلْ ترى في ضائع الأرقام، رقمي؟
طلحت وخفي لا في جبل-
خيل كسري، عَجنته خيل نظمي²
أعشبت أرمدة الأزمان في
مُقلتي، جلمدت شمسي ونجمي
تذهبُ الرِّيحُ، وتأتي وأرى
جبهتي فيها وهذا حدُّ علمي

من هنا أسأله، من ذا هنا؟
غير ثوب، فيه ما أدعوه جسمي
من أنا واللبلة الجرحى على
رُغمها نهمي، كما أفعي برغمي؟
هل كفى يا أرض غيتاً؟ لم تعدْ
تقل الأمطار أوجاعي وعمقي

نسبة إلى قصيدة الشاعر الهادي علي بن الجهم:
قلوا حبست.. فقلت ليس بهناري
جهمي وأي مهتد لا يغد

إشارة إلى الاستعمار الفرنسي والتركي

الديوان الشرقي للمؤلف الغربي

غوته

ترجمة د. عبد القادر مكلوي

في النفس نعمتان
 نعمة الشهيق ونعمة الزفير
 تلك تضيق الصدر. وهذه تنعشه
 فمنا عجب ما تمنح الحياة
 فاشكر ربك في الضراء وعند العسر
 وشكركم في السراء وعند اليسر
 نعم أربع
 أنعم الله على الأعراب
 بنعم أربع عجاب
 كيما يحجروا الغلوات فرحين
 ويعيشوا في رغد هانئين
 وهبهم العمامة التي تزين
 خيرا من نيجان القياصرة جميعين
 وخيمة إنيها يا وون

من كتاب المغنى

ثمانم

لله المشرق
 لله المغرب
 الأرض شمالا
 والأرض جنوبا
 تسكن آمنة
 ما بين يديه
 الله الحق
 يعطي للناس الحق
 من أسماء الله الحسنى
 سمح هذا الاسم
 آمين !

وسيفاً يحمىهم ويصون
أسمع من الصخور والصحون
وقصيداً يشجى ويفيد
تنصنت عليه الحسان الفيد

أغنية وصورة

ليجبل الإغريقي من الصلصال
ما شاء من نموذج أو تمثال
وليفتن ما وسعه الإفتان

بالمخلوق الذي سوته يده الصناعاتان

أما نحن فإن متعة الفؤاد
أن نقوس في مياه القرات

وأن نسبح هنا وهناك

في هذا العنصر السيال

حتى إذا انطلقاً لمحب الروح

تجاوبت الألحان بالترين

وإذا الشاعر اعترفت كله الطهور

من هذا الفيض تكور الماء كالبلور

حين مبارك

لا تقل هذا لغير الحكماء

ربما يسخر منك الجهلاء
أنني أتى على الحي الذي
حن الموت بأحضان اللهب
في ليالي الحب والشوق الرطيب
يصبح الوالد والمولود أنت

يحتوي قلبك إحساس غريب

ومن الشمعة أطراق وصمت

ترك السجن الذي عشت به

غارقاً في عمة الليل الكئيب

ينثر الشوق جناحيه إلى

وحدة أعلى وانجاب عجيب

سوف تعرفك من السحر ارتعاشة

ثم لا تحفل من بعد الطريق

وسأأتي مثلاً رفت فراشة

تعشق النور فتتهوى في الحريق

وإذا لم تضع للصوت القديم

داعياً لك: مت كيما تكون

فستبقى دائماً ضيقاً بهيم

في ظلام الأرض كالطيف الحزين

من كتاب التفكير

خمس أشياء

خمس أشياء لا تنتج خمسة

فافتح أذنيك لهذا الحكمة:

لا تزدهر بصدر المغرور مودة،

ورفاق السوء أراذل.

والعظمة لا يدركها شرير.

والحاسد لا يرحم عربا.

والكاذب يطعم عبثا في ثقة الناس،

فاحفظ هذا الدرس وأمنه بالخير من

حتى لا ينهبه الأنجاس !

إن مررت بمجداد

إن مررت على صهوة جوادك بمجداد

فلست تدري متى يصلح كعب الجواد .

وإن رأيت كوخا خاليا في العراء،

فلست تدري إن كان يضم حبيبة الفؤاد .

وإن لقيت فتى جميلا الصورة وجسورا .

فرما غلبه غدا أو تكون المغلوب .

لكن عن الكرامة يمكنك أن تعرف الخير اليقين

إنها ستحمل لك من الطيبات الكثير

بهذا يمكنك أن تهنا في الحياة

وما بقي بعد ذلك فليس بحاجة للتكرار

من أين أتيت؟

من أين أتيت؟ يا له من سؤال . .

فلست أدري كيف سارت على هذا

الطريق خطائي

أما اليوم هنا والآن، وقد صفت السماء

فليقي الألم والسرور كأنهما أصدقاء

يا للجزع الحلو إذا قدر أن يتحدا !

من يمتنى أن يضحك وحده يبكي وحده؟

الفردوسي يقول

"أياها العالم قبحت وما أفضع شرك

أنت تقذو وترى، وبنفس الوقت تهلك !

زليخا تقول

قالت المرأة أني فائتة !

ثلث آيات الجنائ

فلموأن الليالي خائنة

سوف يطويك الزوال

كل شيء خالد في عين ربي

فاعشقوه الآن فيا

هذه اللحظة حسبي !

من كتاب الحكمة !

ماذا تريد أن تصنع بالعالم لقد تم صيحه،

ورب الخلق دبر كل شيء

تحدد نصيبك، فأنم السيل،

بدأ الطريق، فأنم الرحلة:

لن تغير منه الموم والأحزان،

بل ستظل تطيح بك بعيدا عن الإتران

إن شكا المظلوم يوما للسماء

قد حرمت العون منهم والرجاء،

فدواء الجرح أن عز الدواء،

كلمة طيبة فيها الشفاء .

ورثت جنة، ترهو على الجنان

إن الزمان ثروتي، وحقلي الزمان

افعل الخير لأجل الخير وحده !

ثم سلمه لنسل من دمك

فإذا لم يحن أولادك منه

فهو لن يخلف للأخفاذ وعده . .

اعترفوا بأن شعراء الشرق

أعظم منا شعراء الغرب

لكنا وأياهم سواء

في الحق على أمثالنا من الشعراء

إن كنت تحاذر أن ينهيك الناهب ويشينك

فأكرم ذهبك وذهابك، وأكرم دينك

لما قتلت عنكبوتا ذات يوم،

فكرت هل كان صوابا ما فعلت ؟

لقد أراد الله أن يصيبه

من هذه الأيام مثل ما أصبت

إذا أردت حياة

بغيرهم وفكر

فاجعل صديقك دوما

كأسا وديوان شعر .

رائع هو الشرق

الذي تجاوز البحر المتوسط

لن يفهم غناء كاليرون

إلا من أحب حافظا وعرفه

قوارب وقحة تنزل البحر المتدارك

جمال بدومة
الجزائر

فوق هذي البلاد القية
تحت هذي السماء الغنية
لوطل إله من الغيم

قد أسأله !

الحلف

أه لو كنت

لوجدت جميع الحدايق
مغنونة في النشيد
لوجدت جميع البنايات تبكي وتصرخ ...
حتى الجدار العتيد
أه لو كنت هذا القى الحلف

ذاك الذي صرعه !

آباء تجولون في سماء ذمية

أدم في التيوم

يبيع امرأة

ثم يقفز فوق النجوم

توتة

توتان

يسقط العاشقان

عطلة نهاية الأسبوع

في صباح الأحد

عاليا قد رفعت يدي

عاليا صحت:

"يا سيدي !"

لم يكن في السماء أحد ..

عبث

ما الذي فعلته ؟

سرقة الرجل ذي الظل الأخضر¹:

نعيش معك

نسير معك

نجمع معك

وحين تموت

نحاول ألا نموت معك

عمود الكهرباء

طالبة من جزر الأتيل

إقبضوا عليها

لقد هربت من لوحة "غوغان"

إقبضوا عليها

اللوحة كتيبة بلا عينها

إقبضوا على هذه الأتيلية

التي جلست على كرسي مهمل

جنب النافذة.

عمود الكهرباء

بكفي عجرفة!

أنت طويل حقاً

لكك ثمار

ذات يوم

سأحولك إلى عمود بائس

في جريدة
لا يقرؤها أحد.

خطأ

بسبب خطأ في الغروب

وجد الليل نفسه

في كوكب آخر!

"ماغريت" المشعوذ²

يدين تصب النيذ

يدين تأكل التاريخ

يدين تشتم العصفير

يدين فقط

يدين أيها المشعوذ!

اعتذار

إلزا

سأخفي

كان بكفي أن أحبك

لكي كافي جلف

شردتك بين القصائد والقطارات

أخذها إلزا

أنا لا أستحق عينيك

أنا لا أستحق عينيك!

2 - فرسام اللجيكي السوريالي "روزي ماغريت" له لوحة تحت عنوان "الشعوذ" يظهر فيها فرسام نفسه وهو يتناول الطعام بالربع اليد.

1 - المقطع سرقة موصوفة من قصيدة محمود درويش في رثاء جمال عبد الناصر "الرجل ذو الظل الأخضر" من ديوان "جيبتي تتهتم من نومها".

خبزها كله... فهل ينقص شيء

مصطفى ملح

الجزائر

خبزُ الفرجِ المترسَّب في الكأس...
أعرفُ أن التي توقصُ الآنَ بينَ الهواءِ
ستُحملُ لي خبزها... خبزها كله.
هل ينقصُ شيءٌ
بوسعي ارتكابَ الحنينِ
بوسعي انتظارَ الإثاثِ اللواتي
يلدنُ هنالك تحتَ النخيلِ
يلدنُ الفرجُ...
تستطيعُ الإثاثُ بمفردهنَّ حمايةَ ملكوتي،
هنَّ يحترنُ عطري
ويحرسنَ أخطائي
وبريقِ شعري الذي يتدلَّى ورائي،
هنَّ من يقفُ الآنَ في الريحِ
هنَّ اللواتي فتحنُ المعاركِ
في جرسِ الشهوةِ القاسيةِ
وأندنَ مكاناً قصياً بقربِ النخيلِ
هنالك... حتى يلدنَ الفرجُ
تستطيعُ خيولكِ أن تصهّلَ الآنَ،
كلُّ الحرائقِ داخلَ عينيكِ
كلُّ الحدائقِ داخلَ عينيكِ...
أحتاجُ كي أتعلّمَ الفرجَ الصعبَ
أحتاجُ ألفَ سرورٍ
وشعراً أغطي به جسدي
وسماءَ أعلقُ فيها كواكبَ
أشعلها ذكرُ راقدةٍ في...
أحتاجُ كي أتعلّمَ الفرجَ الصعبَ
تفاحينَ يحجمُ هلالينَ: واحدةٌ للصبايا
وأحدةٌ لصعودِ الرجالِ إلى الجنةِ العالية...
كلُّ تفاحةٍ قفصُ
كلُّ تفاحةٍ وطنُ
بأثري... من يأتري بوليحِ الضوءِ في الظلِ
والظلِ
في الضوءِ
غيرِ إناثِ
يلدنُ هنالك تحتَ النخيلِ
يلدنُ الفرجُ؟

أَشْرَبُ تَرَّ، وَاشْتَيْتُهُ تَنْيَّةُ

عيسى قارق

الجزائر

مَرَّتْ أُمْرَأَةٌ فِي مَاءِ الْفُغَاتِ عَلَى بَعْدِ سَبَابَةٍ مِنْ مَسَانِي بَحِثُ تَلَاسِ أَنْفَاسَهَا تَلِجُ قَلْبِي
تَذَكَّرْتُ هَذَا الْفَتَى السَّادِعَى مِنَ الْغَيْبِ، هَذَا الدَّمِ الْيَأْرَجُ
فَوْقَ الْحَدِيثِ... أَلَمْ يَحْنِ الْوَقْتُ كَيْ أَسْتَعِيدَ دَمِي...
حَيَوَانِي الْوَسِيمَ الَّذِي شَيْئَةُ الرِّوَايَةِ فِي الْكَهْفِ
نَمَلِي الَّذِي كَانَ فِي الْكَلْبِ قَبْلَ الْحِكَايَةِ، أَيْ قَبْلَ تَرَاوُرِ الشَّمْسِ؟ !
مَلِيعُونَ عَامَ أَخَافُ طَبْعِي وَأَعِيدُ هَذَا الْمُسَمَى الرِّضَى رَاضِيًا
بِالطَّحَالِبِ لَا شَيْءَ يَرُدُّ فِي الْفَقْلِ لَا عَقْلَ لِلذَّوَارِ إِنْ الْبَرِيدُ يَطْلُ
وَيَنْزِلُ الْعَامَ وَقِفْ مَنَزِلُ الْبَطَاقَاتِ... عَامَ سَعِيدٍ بِوَجْهِ كُلِّ سَنَةٍ...
وَأَنَا نَحْنَا! هَلْ شَرِبْتُ شَعِيرًا عَسَى أَسْعِدَ صَهْبِي
فَهَذَا التَّيْدُ الْأُورُوبِيُّ لَا يَصْلُحُ الصَّدَأُ السَّقْلِي
تَوَارَتْ جِيلًا مِنَ التَّمَلِّ بِرَمِي الْفَتَاوَى كَمَا الْحَصَنَاتِ...
الْهَوَى وَالْبَنَاتِ... تَذَكَّرْتُ مَا قَدْ يَنَامِبُ طَبْعِي، الْجَمَالُ الْمَجِيثُ
بَدَأْتُ أَعِيدُ فَتَايَ أَسْبُ الرِّضَى لَا أَدُورُ مَعَ السَّاعَةِ الْحَا... فَرِيَّةُ
أُرْبُو قَلِيلًا عَلَى السَّارِدِ الْمُرَكَّبِيِّ... فَبَاجِنِي:
— دَلَّ نَفْسَكَ عَنْ وَاحِدٍ لَمْ يَزَلْ بِشَرَاكَ دَلَّ "طُوفَانُ نَوْحٍ" عَلَى مَا تَبَقَّى

ولا تتخذُ سَعْتًا . . . دَلَّ نَفْسَكَ عَنْ سَاجِدٍ لَمْ يَزَلْ سَاجِدًا
 دَلَّ هَذَا الْحَطَامُ عَلَى النَّارِ، هَذَا الْقَرَى عَنْ قَرَارِي
 أَقْرَرُ لَا يَسْلَمُ الْحَسَدُ الرُّوحَ تَعْلُقُ إِنِ وُجِدَتْ
 وَالصَّلَوَاتُ إِنِ وُجِدَتْ . . . وَالْكَتَبُ . . .
 وَالْعَنَ الصُّوفَ وَالْمُتَّصِفَ وَالنَّارَ . . . وَاشْمَلْ سَجَارَةً . . . !!
 وَغَنَ الْبَذَاءَةَ، لَسْتَ الْمَدْتُوفَارِمُ ثِيَابُكَ فِي نَهْرِ غَاوِيَةٍ
 وَاقْتُلْ جَسَدًا وَاتَّعَلْ بِلَدًا وَامْضِ لَا عَدَلَ بِرَجْعِكَ الْآنَ
 وَاشْرَبْ تَرَةً . . . وَاشْتَبِهُ نَشِيئَةً . . . لَا يَقِينُ !!!
 قَبْلَ أَنْ يَسْرِقُوا مِنْكَ هَذَا الْحَتِيقُ !
 قَبْلَ أَنْ (. . .) لِأَحْيَاءٍ لَمْ يَفْعَلُوا . . . فَاتَسَبَّبْ وَارْتَحِلْ
 مِنْ "عَمُورَةٍ" أَوْ "سُدُومٍ" وَلَا تَلْتَقِ قَبْلَ أَنْ . . .
 لِأَحْيَاءٍ لَمْ، رِمَا (. . .) مِثْلَمَا (. . .) وَتَفْقِدُ رَجُولَكَ الْآنَ
 أَوْ قَدْ يَكُونُ (. . .) وَلَا تَبْتَسِرْ إِنِ حَصَلَ . . . وَاحْتَمَلْ . . .
 فَالْبِلَادُ إِذَا الْبَسَتْ جِلْدَ قَطْعَتِهَا أَكَلَتْ جُرُومَهَا
 . . . ثُمَّ تَوَرَّكَ يُغْرِي،
 وَإِنَّكَ أَجْمَلُ مِمَّا تَشَاءُ الصُّدُفُ !!!
 وَإِنَّكَ مِنْهُ خَارِجُ الشَّيْءِ
 عَتَبِي خَلْفَ عَادَاتِهِ، فِي الْمَلَامِي
 لِأَنَّكَ تَشَبَّهُ فِي بَعْضِ تَارِكَ بَعْضِ مَيَاهِي . . .
 لِأَنَّكَ مَلَقَى كَسْرَجٍ قَدِيمٍ عَلَى حَاقِقَةِ الرَّجَحِ

أوتحت رمل الجاز،
 لأتلك منشرف في رسوم الفراعنة الأولين
 وفيما تبقى من البرد من بعد "يانا وكوني..."
 لأتلك مسكياً في سؤال اللغات القديمة، ناء عن الخط
 وهو يجر خطاه إلى دورة الماء
 صرّت -إذن- كاملاً أبدياً، وماذا إذا مت؟ !
 تنحت تحت التراب قصورا تنادم فيها ملائكة طيبين
 تعيد دمي الحياة التي لا تنام سبتنا، نحن من أسلمك !!
 ولأن خيالك أجمل منا، سيورق فيك دُمك !
 سترفع ياك فوق اشتباة الحنين
 وتنسل بين أحاديثنا حين تنسل تحت التراب
 هنالك حيث ملائكة يرشفون حليب السمك...
 ولأن خيالك أوسع منا، سترفع في ذرة اللوجود
 يوتا تطل على الصور الغافية !
 وستضحك أكثر... ترمي على رقصة الدود ظلاً
 يناسب ما كت فيه من الطيش والغافية...
 وأنا هنا.. بيننا، سنغير شكل الفتاوى
 ونعطى المضامين البسةً داخلية...
 ونسرح ربحاً تمر على راكب فوقنا، وسيلم !!

الشاعر

حكيم ميلود

الجزائر

-1-

هو الباب فتحةً بعد لأي
تطلُّ على روضةٍ كنت عاشقها
وتترك رُوحك في قبض
هذا البياض الفسيح
ملائكة يسكنون مذاك
وهدوءٌ قريبٌ من الصمتِ
ترشقه بحنينٍ قديم
وتخطو إلى مدخل غامض،
فاتحاً أفق الخفزة المخملية
تشدُّ لحناً فريداً لصحوشٍ خصوص
تعود من الكلب الدنيوية
كي ترمق الوهج المتجدد للبعث
كنت صديق مجاهلها
وعذاب تحوُّلها
أنت رسامٌ أقدارها
هاهي الآن تلبسُ سحر حكايتها

-2-

ونحيءُ إليك
لما عزلتك الباقية...
كان الذي شدَّ خيط النهايات
يعرف صوتك
كنت كجالسٍ أشباح من عبّروا الصحراء
وتقرأ في الرّيح أصواتهم
تلمس ما هجس أحوالهم
وتخبط بصبر الغريب مصائرهم
طيبة الخلق تبسُّ في وهج نارك
والوهم في رقصة الجسد المصطلي
بما لا يتجشع الأبد المحتفي
في ثياب المجانين بعضُ خطوطه
ترمقُ ليل مذكورك
ترجف الرُّوح من هول انبهارها
ويسبح البياض على كل شيء.

هو الهوَمَا رُمَّة

تطمس كَلْكَ اخْتفي بِأَتَاقِيه

وَبُوشُ الرَّمَادِ عَلَى كُلِّ مَلِكُهُ

لَا خُطْوَةَ لِلرَّاءِ تُعَوِّدُ بِكَ الْآنَ

نُحُو مَآ تَكُ الْعَاوِيَةُ

لَا بِلَادَ لِحَزَنٍ مِّنْهَا وَفِيهَا

وَلَا إِخْوَةَ يَسْهَرُونَ عَلَى سَحَرِ نَايِكَ

وَحَدُّهُ هَذَا الْفَرَاغُ الْبَهِيمُ

تَمْدُّ إِلَيْهِ فَرَاشَاتُ رُوحِكَ .

-3-

كُتِّتْ مَسْكُونًا بِتِلْكَ الْفِكْرَةِ،

حَيْثُ الْأَسْمُ نَهْرٌ

وَالْمَوَاتَا لَعِبَةُ الْأَفْتَعَةِ الْحُبْلَى

بِمَا يُشْبِهُ هَذَا الْفَرَاغَ

تَحْرُسُ التَّيْسَانِ فِي صَمْتِ الْعُرُوقِ

وَتَرْتُجُ الشَّجَرُ الْيَابِسَ فِي حَقْلِ الْكَلَامِ

كُلُّ هَمْسٍ غَايُضٌ كُتِّتَ صَدَاهُ

تَفْتَحُ الْبَابَ لِسَهْوٍ فِي التَّقَاصِيلِ

كَيْ يَمْسِكَهَا طِفْلٌ بِذَنَامٍ

تَسْفَحُ الرُّوحَ عَلَى مَدْخَلِ بُسْطَانِ غَرْبٍ

أَنْتَ صَافٍ الْيَمِّ مُنْذُ إِسْمَاعِيلَ

تَقْأَى وَحِيدًا فِي صَحَارِي صَمْتِكَ الْعَالِي

لَكَيْ يَشْرَبُ بَيْعُ دِمْعَةٍ بَاقِيَةٍ

مِنْ حُرْقَةِ الْمُنَى، وَمِنْ هِجَرَتِكَ الْأَوَّلَى

إِلَى بَابِلَ . . .

خُذْ حَقِيقَةَ رَمْلٍ يَدِ رَاحِفَةٍ

وَأَشْرِبْ بِذَلِكَ الْمَوْجِ فِي الرِّيحِ

يَحْدُ قَلْبَكَ فِي الْقَمْرِ وَتَحْدُ صَارَ شُعُوبًا

خُذْ رَمَادًا مِنْ يَدَايِهِ حَرِيقَ

سَهَرَتِ فِي تَارِهِ أَنْشَى الرُّحِيلَ

وَأَشْرِبْ الصَّرِخَةَ

كَيْ يَتَجَرَّ النَّبْعُ مِنَ الْقَدَمِ الْوَلَسَى

تَشِيدًا لِلْعَنَاصِرِ . . .

للهمب مقام الـ . . .

محمد بوطفان

للجزائر

لا شجر في الهمب
يركل وحي عواصفها
لا طيور تفر إلى القنجر . . .
لا سندباد سيروي غرائها
في صراع العباب .

لا قصائد
مثل الذي كنت أنوي
تفيض على الشرفات نبيذاً
فأشربه ثم أصحو
تهددني عبات الضباب

سوف آتي إذن
ميتاً . .
ولكن فانا ميت
قبل بدني . .
وبعد الذي سيكون

أنا ميت
قبل هذا الخراب .

أعاقما قد بقي . . .
مواعيد مندورة
للمآب . . .
وأخرى محاذيرها لا تحدد . .
وقد تسجل
لؤلؤتها موجبات الغياب

الأجح الذي نذرته المعابر
لم يبلغ المنهى . . .
فخبأ العابرون ولم
يكفوا . . .
لم ينضج المرح
في اللحظة الصاعده .

| | |
|---------------------------|-----------------------------|
| لا سقنُ وافدة | كنتُ حاولتُ |
| *** | رسم خارطة لزواجها .. |
| كيف لي أن أغني قليلا | هرتت من جهاتي الجهاث |
| فالمرحّل ما هيأت | فلم أستطع غير أن |
| للتجلى عناوينها ... | أحسّ الذات تهوي إلى |
| الحلول محال ... | قمة الذات |
| وأغنية الوحي أكذوبة | عبر مفاتها الصاعدة |
| وأنا أن أراها إذن | *** |
| تشظى ملامحها | كأن المرافىء حنت إلى |
| في الكتاب .. | غرق في المجير |
| *** | وحنت إلى رحلات الضياع |
| أكاذ أراها ... | لأن لم يعد بنا راتها |
| تراوح في الزمكان أعاصيرها | يتدي التاهون . |
| تكاد تقارب زينتها | لا يغامر في فجرها أحد |
| وأنا بالنهاية | لا صرّح الذين يعودون من |
| لا يحويّني الدُّهول ... | صيدهم .. |
| لأنّ المواسم هذي المواسم | لا قرصة |
| شدت عن القاعد ... | نترامى على البعد ربايهم ... |
| | لا نوارس ... |

عندما كنت نيا

اصحمد زابور

الجزائر

بشم شبق الغانيات
تدل من الغرف الباسقات نيدا وراحا
وقلم مناسكك
الرحم غاوية
سوف لن ترث الأرض
مع بفاخك
يعفر ذنب القوافل
ما قد تيسر منها
ودعك من الزهد والصبر والفقر
بجيرة الاتياء
فان بقط اقاليمك؟
الليل اعطى تعاليمه
يجب الان ان تردي جبة الليل
او تناسل في قصص الردم
كان عذي الدمار فتى
فماذا تقول لطفل الحصار
الذي اشعل فرس البحر في قدميك؟
وبماذا تقول لـ "زهرة"
و"زهرة" مدار الندى
لم ترق
غير انك لغمت بوسك
رحمت بلا حبيب
بتفرسك الرمح
أوقفك المد
مين أنت؟ !
أي العروش تود؟ !
وأي الزنازين ترجو جنونك

جاءني طاعنا في السؤال
وكنت أرتب مؤس المكان
أهبي ذاكرة الأفحوان
كما ينبعث بخلافة وجه الخريف
فأي النساء تهيج
ما قد تساقط من سحاب الغيم
أي النوافذ ترعبي رحلك
يعكف الضوء في حضرة الأسئلة
تفر دمك الملح والكادحون
أليادر هام بها الفاس
هامت به
وترمل ماء النسين
كيف تمر على البحر؟ !
حافة رنالك
لما تكلم بالعمائم والأولياء وبالنفط؟ !
وها عرايات الخريف تسفك
لأحد
والمدى يضحك هزا
ترسم الأرض عش غراب
يعرش غول الاساطير فوق جبينك...
يهرب منك قطع الندى
ترسم الماء مسبعة
هل تكسر وجه البهاء على راحتك؟
وعدت بلا طروق
تغمدك البش بالشهقات
ولا من عطاش تدل عليك
تمسح إلى حجر ثاقب

أنا حكمة الله في الأرض
لا تقتلوني
ولا تتركوني رصيفا هزلا
أنا الذر لكل غول
أنا الطالم من خرابي
فاني التراب بدر
وأي الحمام يتوح طول غيابي
هوى من عروش الجنون
وراح سح الدموع
مضى السجن يبع أعراسه
وجهة الباتسين
ولا قدم ترحل عن رؤاه
فقلت لمن أوقد الغرماء بذاتي
رأيت باني أضمد قلبي
بعض قماش الجوارى وبعض النيذ
وقال: رأيت المسيح يعود من الصلب
والأرض شاخصت
وحولي رحيل مسح الذنوب
فقال الذي أوتي الحكمة:
أنت بعد قليل ستخرج من دمننا
مهبطك الروح
قامتك القصر
بل مطر الأشقياء
ها أنا بين راح ونهد
أعز تخيل القطع
فيسقط رطبها
أمر على البحر
راسي . . ولا ذاكر

كي تجلى التجلي الأخير
وكي يهجر الغرماء كتابك
لأما كي يبعث الورد
أو يرد معد
حولك إلى المخفر
فتسوا نبضك البدوي
ما احتوى من أمانى الزمان البهي
من طفولة صنفافك
من شوة الضوء فيك ومن . . .
حين كان الإله سخي
قبل أن يبعث يوسف
لو تخيب غول المكان وغول الزمان
نعوذ قليلا
نهج أقمارنا
ونوزع نسج القرى والكروم على الكادحين
ونترك أشجارنا للبكاء الجميل
ولو ساعة
لو تخيب ما لا يخيب
ثم يموت على عجل قاتين
ألا أيها الناس فلتشهدوا
قبة أمتوا
لكم السجن أوسع من رغبة الروح في
الإشتماء
وها النحل يشخذ من طرقات الرذيلة
والورد ما الورديا كهفنا ؟ !
قال لي ماسحا زفوات التراب

نص للعراء

عبد الله بن ناجي

كل النساء جميلات إلا أُمي
أغلقت علينا النوافذ والأبواب
وجلست تؤثث للعراء
تقديداً بملابس الآخرين
وتمسح رسوم الأطفال من جدران البيت القديم
أُمي لا تعرف غير هذا الطريق الموحد
الضارب في عمق السراب
تحاكمنا بجنون علقته النوارس في السمر
وتغلف من عيون الصبح أغطية لنا
ولعابرين أرسفة المدايق
تؤسس قوانين للعارحين عن مواعدها
وتحنني إجلالاً لنا زحين إليها
من هناك مرت قوافلهم
غبارها يحفني عنا خيوط هذا المساء البعيد
وبعضهم ينام على هذا الصمت الموهل في القباب
أنا القريب من هذا الوجه

وأعرف تفاصيل السماء
أرسم حوافر الخيول على الأرض
وأنسى أبداً تفاصيل أُمي
أحتفي بهذا الظل . . . لأدخل في هذا الظل
أعيد رسم هذا الوجه على شاكلي
أنا القريب من نفسي
أعيد تشكيل هذا العالم
وما تنقصني رغبات هذا الكأس المملوء دوماً
بجراثيم الموت
العائدة إلينا من وراء البحر
سأقول لكم شيئاً لن تسمعه
إلا من هذا الوجه الموشوم بعيونكم:
يا معشر الغائين عن مواعيدنا
إن تناولوا سبيل الصبح
إلا بعد المرور من أيدينا . . .
لكل النساء جميلات إلا أُمي

لغة الماء .. أخيرا

حسن عبد الله

الحرائر

ما شاء
أن تسبح
بالهجات شتوية
في هوجاء لريح
وتهمرت
سماها لروح
بألف
في صوغريب المند
سبل
مكل
قل
رسل أصيف
كل
غل... بحلافات
سحت
في لفر خلاف
وأنا الواقف
في حشرجة استنزاف
أبحث عن
أي صلاة
تلحقتني
بديب النمل
وتسكنني
في خليجات الرمل
يا الله
يا الله
وأتبته نبي
من ماء دافق
شروحت

ما شاء
أن تسبح
بالهجات شتوية
في هوجاء لريح
وتهمرت
سماها لروح
بألف
في صوغريب المند
سبل
مكل
قل
رسل أصيف
كل
غل... بحلافات
سحت
في لفر خلاف
وأنا الواقف
في حشرجة استنزاف
أبحث عن
أي صلاة
تلحقتني
بديب النمل
وتسكنني
في خليجات الرمل
يا الله
يا الله
وأتبته نبي
من ماء دافق
شروحت

قصائد مختارة من كتاب
محمد الماغوط

طريق الحرير
 كل يوم أكتشف في وطني مجداً جديداً
 وعاراً جديداً
 أنخباراً ترفع الرأس
 وأنصري ترفع الضغط
 ملكت اللجوء إلى التبغ
 والحمر
 والمهدئات
 وأبراج الحظ
 إن سعة الخيال تمزق أعصابي
 ولم تعد عندي حدود واضحة أو آمنة بين المجد والعار
 والأمل والبأس
 والفرح والحزن
 والربيع والخريف
 والصيف والشتاء
 والمذكر والمؤنث
 والمرفوع والمصبوب
 وما أنا أضغ أجمل وأحر قصدي في أذني
 وأصبعي على الزناد
 وأنا وأنت بأن حلقات من الدخان ستساعدك كأنها رصاصة حقيقية.
 مقدمة ابن خلدون
 بشراصة وهم القهد الجامع
 أضغ راحتي حول فمي وأصرخ:
 يا إلهي
 أنقذني من هذه الصحراء
 إنها تقذني عقلي وصوابي وتوازني
 وأقض على كل ما فيها من شر وشر
 ومسرح وغناء وعواء
 وسجع وبجود وتضخيم وإطراب وهذا
 بوح، غناق، دموع، نأوهات، انتحارات
 نهب، قصور، متاحف، مقابر، مستشفيات
 بحر، صحراء، نسور، ضفادع، دناصورات
 قطط، قتران، جمال، سفن، قطعان
 كز وفرز وسي نساء وغلمان وطيور وفراشات

انفتاح، نهافت، إطلاق
 قانا، شاتيل، تل الزعتر، كازيتوليتان
 جوائز، إهانات، ابن النفيس، ابن خلدون، ابن رشد، ابن سينا، بن لادن
 أبوقداء، أبوشيماء، أبوتيماء، أبورباح، أبوصباح
 عنتر، عبلة، عبيدوموسي، ملجم بركات
 حقد، كراهية، أنياب، صرير أبواب، مخيمات
 فجر، نجوم، ظلام
 وكل كلمة كأس ولقافة
 أربحال وطن
 حلمي القديم:
 وطن محتل أحرره
 أوضح أعثر عليه
 حدوده تقصر وتطول حسب مساحته وعدد سكانه وأنهاره ونشاط عصفيره
 والمغتربين من أبنائه
 والعابرين في طرقاته
 والمزودين بالوقود في أجوائه
 وطني حيث يشرب المأثرة
 ويشفي المرضى
 وتزهو الأشجار العارية
 حتى قبل وصول الربيع إليها
 يا أمهات الكلب
 أخبروني:
 ماذا حل بمؤلفاتي المواقعة؟
 لقد عانيت طويلاً في كتابتها
 وأريد أن أعرف ما الت إليه
 على أي رف ترقد؟
 الربيع
 كلما كتبت كلمة جديدة...
 تفتح أمامي نافذة جديدة
 حتى أنتهي في الغراء
 والمشكلة أن بدي دائماً على قلبي
 متى توقفت مأت
 ومات كل شيء

ولذلك قبل أن أشرب أكب
 وقبل أن أكل أكب
 وقبل أن أسافر أكب
 وقبل أن أصل أكب
 وقبل أن أيكى أكب
 وقبل أن أصلي أكب
 وليس عندي كلمة غير صالحة للاستعمال
 الكل مطلوب إلى الخدمة
 كبا في حالات النفي العام
 فانا مهدد دائما
 باتسماني وعرويتي وطفولتي وشبابي
 وقلمي ولساني ولغتي
 ودائما عندي كلمات جديدة
 في الحب والوطن والحرية وكل شيء
 ولكنني لا أستطيع استعمالها
 لأن شيخ بلادي الصحراوي
 لا يسمح لي بكتابة أي شيء
 سوى الرقى والتأويذ والتأانم
 على بشفة مسلوكة
 لعلاج نكاف الأطفال أو سعالهم
 مثل أي شيخ أمي في أقاصي الريف البعيد .
 الخلف والسلف
 ترك لنا أجدادنا :
 الوردة البيضاء
 يا وردة الحب الصافي
 يا زهرة في خيالي
 أدي الربيع
 شباك حبيبي يا خشب الورد
 بوفار من عند وجنتنة
 دخلت مرة الجنينة
 يا حلاوة الورد
 يا عاشقين الورد
 يا ورد من يشترك
 قل الورد نفسه حسدا منك
 يا قل يا قل

ونحن نترك لأحفادنا

الرجل...

في كل شيء

وعلى كل شيء.

كهوة مستنقع

الحكام: طغاة، قساء، بغاة، جهلة، انتهازيون، منافقون وقلوبهم حجر جلود

وصخور الصوان.

والشعوب: لامة، قمامة، صراصير، حشرات، إمعات، مذلون، مهانون، مكرمون.

والأوطان: حبيسة، مقداة، مبقاة، أبة، موفورة الكرامة، عزيزة الجانب دونها جبل

الوريد وجبل القسيل.

وفي الغزل:

شعرك: أسود كالليل، كالقحم أو أشقر كالسنابل أو أحمر كشقائق النعمان.

والقلم: شهبي كالنق، كالغيب أو كالنق الشامي، كقلعة الرمان، كالخردل،

كالسموع.

والحد: ناعم كالنفاخ، كالغيب، كالخرب، كالطيلسان.

والعطر: فواح كالليل والزعفران والمسك والعبر والورد والياسمين والريحان.

والصوت: حنون كالنبي، كالقصب البري، كاجراس الفصح والميلاد ورام الله

وغرة وأرجاء وبيت لحم والضفة الغربية والشرقية والمقاومة وفلسطين وعاصمتها

القدس الشريف.

وأنت بمجملك: حمامة، غمامة، غمامة، أعلام على مفرق بينها أويته بأربعة

أشبار أو خمسة أمتار.

كلمات... كلمات..

أكل الدهر عليها وشرب وبال وتغوط

أريد فكرة مسرحية

مقالة

قصة

حوارا

مقالة لم تطرق بعد

أريد صورة شعرية جديدة

ولو محججة على طريقة طالبان.

سنوفا الضيعة

صدت أخطائي

ولم أكر عنها بحرف أو حركة

كل شيء عندي قديم ومستهلك

البيت

الجدران

السائر

الثياب

القضات

الخمر

ما عدا: الدموع

وأرتباك الزهور عندما يداهما الخرف

وحرج الأقوال عندما تدعما الإفعال

وعندما واشتت المنيبة في أحد الأحلام

أوصيت بوطني لأول قاطع طريق.

أما أفعالي الملونة:

فقد أوصيت بالصفراء للخرف

والخضراء للربيع

والزرقاء للبحر

والرمادية للغيوم

والسوداء لأغاني المجهل والفراق

الهندي الأحمر

كان المطر الغزير ينسل نظارتي

والأغصان المزهرة تلامس رأسي

والشمار الناضجة تلامس فمي

ثم مياه جاربة

بناسع مدققة

ومياه طبيعية ومعدينة

وأجرام قطمان وكائنات توحد الخالق

طائرة قلبي، فتحط اثنتان

ورديات عمل تبادل المواقع والمهام على مدار الساعة

وفنادق ومسارح ومعارض ومقاه وجارات وسيارات ودراجات وحسور

محطات وهوائيات وقناة تنظي الأرض وهوائيات وصحون لاقطة تنظي

السطوح والشرقات

أما ما بقي في حاويات الفنادق والسفارات من فضلات فيكتفي لخمس جيوش

تحارب على عدة جبهات

وقد إنجذبت الى إحداها انجذاباً قومياً بل شوفينياً
 بين أول لقمة، والتصفت بإحداها التصاق الحروف الرضيع بأمه النعجة
 ومع ذلك أعيش تحت خط الفقر بأمار..
 إهم يسرقون بلادي!!

سلم الحريق
 بعد كل هذه الشهرة وسعة الانتشار
 والذهاب والإياب الى اقاصي الدنيا
 والندوات والمقالات وتوقيع الأوتوغرافات
 والصعود والهبوط على المتابر والتصفيق المتواصل
 والجوائز والمديات الادبية والمسرحية الصحافية
 انتهى وجهها لوجه

أمام سيف بن لادن

وقنبلة أوسيف

وساطور راح بغطاط

وبلطة ابوقابة

وخنجر الى نكرا باعشر

ومشاق الأنظمة..

وأختر بعد ذلك المينة التي تروى

إذا كنت بعيد النظر... والوطن..

وعند الغروب!!

عيد الشكر

لن أحلق بوطني على علومرفع

حتى لا يصيبه الدوار

ولا على علومنخفض

حتى لا نصطدم بإحدى الأغاني الهابطة فتهدم معها الى الدرك الأسفل.

وأنا أكتب..

لا أترك فراغاً.. أي فراغ على الهامش

أوين السطور

أوفي الزوايا

لأن أكثر من احتلال سيشاركني هذه الصفحة

الإعلام

التسوين

الدفاع
الأمن
المنهجية
الخارجية
أولي
الخصاء
وعلي أن سعد لموحية.
موسور المنطقي
سيوف في دمشق..
والأعداء في لبنان
خليفة في فلسطين..
ونسحق في برن
جوعته في السويدن..
ونسعدت لسعدية
نكش في برن..
وعبد في برن..
يبيع في برن..
وحارب في برن..
ضرب في برن..
والعبد في برن..
لقد سحر من بقولك وسعد..
وحارب من القلوب وسعد..
وحارب من القلوب وسعد..
ومع ذلك صحكك لأضرب ويدك حبيب
تسألني صدق غيري لكيف من مكان في مكان
كما من دور حبيب وروية
يفضلك ملوك والأمراء!
حرب سحر
منذ عصر بحر
حزاني ومدون وندوب
بخصي هذه وستفنه
حزاني غسكية
ندوبه
تسعدية
نعة لأمه

صراع على النفط
صراع على المنطقة
بغني الصراع على سورية
وسورية حبيبي
وحبيبي تحت الأرض
تمد راحتها نصف المضمومة خارج القبر
لتشرب منها الطيور الغربية عن أرضها وسمائها.
بساتين
أريد الربيع والخريف وخطوط العرض والطول وكل الفصول على مكبي فوراً
والبحر والصحراء،
والأفق والظاير
البحر والذهب
العبد والأمير
البايا وليين
يهودا والمسيح
تفقات الصرف الصحي والعجل الفدائي
صراح الحجاعات وعروض الأزياء
دموع الزا ورقصة السيوف
مؤلفات ماركس وانجلز فن الطبخ
قبعة غيفارا وسيجار كاسترو وسل شويان
الترياق والسم الزعاف
لأرسم ابتسامة الرعب الخالدة
على شفهي ستالين
وهولوب قبضته في اعياد الثورة والاول من أمار
وضحائه وخصومه شاخصين في كل أرجاء المعمورة!
إعدام قصيدة
هذه الرعود والأمواج المادرة
والافاق المظلمة
والرمال السافية
والطيور المولولة
والجماجم الطافية
والمشاقق العالية
والوحل القادم من كل مكان

ليس انقلاباً في حالة الطقس!

انه مجرد وجهة نظر! 1

الشعوب في الشارع

دائماً أتواجد حيث لا يتوقع وجودي إحد، وأقول ما لا ينتظره أحد
وها أنا أطل من شرفتي الخاصة على أخطائي المسرحية والصحفية والتاريخية
والجغرافية واللغوية

ويبدي قصيدة طويلة كهواء ذنب فيه من اليأس أكثر مما فيه من أمل بسد الرمق
مع فوضى عارمة من صمت الماحف وجنون الاسعار
والتوقيت الصيفي والشوي

وفيلم السهرة

ومسرحية الأسبوع

مع دورة رمضان وشعبان والدورة الأولمبية

وتطهير السلك الدبلوماسي

مدافئ عصرية

بدفئة مركبة

أرق الفنانم والكاليات

وسواس التزيلات

إعلانات ميوثة

مقاعد مريحة

ستائر بمنتهى الجودة

فنون تشكيلية، تعبيرية، انطباعية

ترميم صالات العرض

وفصول الأطفال

خرف المسنين

بريق الأوسمة

سياط الجلادين

اغلال المعتقلين

صبر المقامرین

عذاب الضمير

خدع سينمائية

مؤثرات صوتية وبصرية

فاتازيا تاريخية

نكبات مخملية مع غولف، بريدج، بلياردو

غسلات، جلانات، أفران غار

حفلات ديسكو

سجاد فارسي، صيفي، الماني يدوي وآلي
وأحلام الثوار في كل مكان..
والمارة لا يقولون شيئاً ولا يبالون.

عن "المستقبل" اللبنانية



نماذج أخرى

شعريات

مراة انني حله ب
لا تكل ولا تشرب ولا تنام
إنها ترتعش فقط
ترتمي بين ذراعي وتستقيم
كسيف في آخر اهزازه

آه . . . أين هؤلاء النسوة الرخيصات
من صبايات القاسيات الخحولات
حيث لحنهن قائم ومرجح
كسرير من مطر
كسرير من الدم ويصد
حيث نقش وسبني ونسحق
ففور من حلمائهن
كما يفور الدم من الوريد إلى الوريد

المرأة هناك
شعرها بطول كالغشب
بزهري ويتجعد
بذوي ويصفّر
وبرخي بذوره على الكفين
ويستقر بين يديك كالدمع

انهد هناك
مجهول وتائه كالآخر ش
ينفتح امامك . . . كعبية

كهيمة يخرقها عصفور
 أنما ذهبت في الفضاء الواسع
 كروم وبنابيع وأمطار
 جفول ونسيم وشرف
 أما هنا
 فللمرأة رائحة الدم وغير المقصلة
 النهدي هناك صغبر كالزهرة
 والنهد هنا كبير كالرأس

كن وحيداً في الرف
 بين القمر والأكوخ
 ويخذ فتاتك الحجولة وراء القدير
 تحت شجرة
 أو غراف تعشش فيه النجوم والمصافير
 هناك تنفض عن نفسها القنابر
 تنسل وجهها وساقها بالراحين
 تمد لك فراشا من العشب والخز وصرر الطعام
 وتبضي بين ذراعيك حتى الصباح
 دون أن تلتقي عينيك بعينها
 قد نال منها حتى أحشاءها
 دون أن تلتقي عينيك بعينها

قصائد

المرأة التي أحلم بها
 لا تأكل ولا تشرب ولا تنام
 إنها ترعش فقط
 ترتجي بين ذراعي وتستقيم
 كسيوف في آخر أهوازها

آه . . . أين هؤلاء النسوة الرخيصات
 من صبايات القاسيات الخجولات
 حيث لحنهن قائم ومرح
 كسرير من مطر
 كسرير من الدمع والمطر
 حيث القش والندى والساق
 ففور من حلمتهن
 كما يفور الدم من الوريد إلى الوريد

المرأة هناك
 شعرها يطول كالشيب
 يزهر ويحصد
 بذوي ويصفر
 ويرخي بذوره على الحكين
 ويسقط بين يديك كالدمع

النهد هناك
 مجهول وعاتم كالأحراش
 تفتح أمامك . . . كخيمة
 كخيمة يحترقها عصفور
 أنما ذهبت في الفضاء الواسع
 كروم وبتابع وأمطار
 جفول ونسيم وشرف
 أما هنا
 فللمرأة رائحة الدم وغير المقصلة
 النهد هناك صغر كالزهرة
 والنهد هنا كبير كالرأس

كن وحيداً في الريف
بين القمر والأكواخ
وتخذ فتاتك الحجبولة وراء القدير
تحت شجرة
أوغراف تمشش فيه النجوم والمصافير
هناك تنفض عن نفسها الغبار
تنسل وجهها وساقها بالراحين
تعد لك فراشا من العشب والخيزر وصرر الطعام
وتنفض بين ذراعيك حتى الصباح
دون أن تلقي عينيك بعينها !!
قد تنال منها حتى أحشاءها
دون أن تلقي عينك بعينها !!

أنا السائح

طفولتي بعيدة... وكهولتي بعيدة...
وطلي بعيد... ومتفاني بعيد
أنا السائح
أعطني متطارك المقرب
عليّ الملح بدا أو محرم في هذا الكون تسمى إلي
صوّري وأنا أنكي
وأنا أقفي بأسمالي أمام عتبة الفندق
وأكتب عليّ قفا الصورة
هذا شاعر من الشرق

ضع مبدلك الأبيض على الرصيف
واجلس إلى جانبي تحت هذا المطر الخنون
لاوح لك بسر خطير
أصرف أدلاءك ومرشدك
والق إلى الوحل... إلى النار
بكل ما كتبت من حواشٍ وانطباعات
إن أتى فلاح عجوز

بروي لك . . بيتين من العبابا
كل تاريخ الشرق
وهو بدرج لفاقته أمام خيمته

من مجموعة (الفرح ليس مهنتي)

محمد الماغوط

إذ تسكن وجهك موجة
لا تعترف بذنوبها .
أن تدخل ثوب التشدد
فيكون ثيفاً لسهرة لك في أعالي
البوستر .
أن تسمع للوردة تطلقاً رسمياً
باسم الحراق .
أن تحسني حباتك كأساً مع العواصم
والمقامات والقراين .
أن تتعهد
فتصبح حرفاً بمشي
بقوائم المنشئ الثلاث الرماح
لتويخ التاريخ .
فذاك ما يفسد الأصوات في الأجراس .

ما يؤنسك حقاً . . إشارات المرور .
فكن على دراجتك .
هناك في الأبد .

«أغنية لباب توما»

ليتي حصاة ملونة على الرصيف
 أو أغنية طويلة في الزقاق
 هناك في تجويف من الوحل الأملس (. . .)
 ليتي وردة جوربة في حديقة ما
 مقطعتني شاعر كتيب في أواخر النهار
 أو حانة من الخشب الأحمر
 برتادها المطر والغرباء (. . .)
 أشتهي أن أقبل طفلاً صغيراً في باب توما
 ومن شقيقه الوردتين،
 تبث رائحة الثدي الذي أرضعه،
 فأنا ما زلت وحيداً وقاسياً
 أنا غريب يا أمي .

الوشم

الآن
 في الساعة الثالثة من القرن العشرين
 حيث لا شيء
 بفضل جثث الموتى عن أحذية المارة
 سوى الإسفلت
 سائبتي في عرض الشارع كشيوخ البدو
 ولن أنهض
 حتى تجمع كل قضبان السجون وإضبارات المشبهين
 في العالم
 وتوضع أمامي
 لأوكي كالجيل على قارعة الطريق . . .
 حتى تمر كل هراوات الشرطة والمتظاهرين

من قبضات أصحابها
وتعود أغصاناً مزهرة (مرة أخرى)
في غاباتها
أضحك في الظلام
أنكمي في الظلام
أكتب في الظلام
حتى لم أعد أميز قلبي من أصابعي
كلما قرع باب أو تحركت ستاره
سرت أوراقي بيدي
كبغي ساعة المداهمة

من أورثني هذا العلم
هذا الدم المذعور كالفهد الجبلي
با أن أرى ورقة رسمية على عتبة
أوقعة من فوجعة باب
حتى تصطلك عظامي ودموعي ببعضها
ويقر دمي مذبذبا في كل اتجاه
كان مفرقة أبدية من الشرطة السلاسل
تطارده من شربان إلى شربان

أه يا حبيبتي
عبثاً أسررت شجاعتي وبأسي
المأساة ليست هنا
في الوسط أو المكب أو صفارات الإنذار
إنها هناك
في المهذب . في الرحم
فأنا قطعاً
ما كنت مربوطاً إلى رحي بحبل سره
بل بحبل مشنقة بحب
من ديران الفرح ليس مهنتي

وطني

على هذه الأرضفة الحنونة كأمي
أضع يدي وأقسم بلبالي الشاء الطويلة
سأبذل علم بلادي عن سريرة
وأخيط له أكاما وأزرارا
وأرثيه كالقصيص
إذا لم أعرف
في أي خرف تسقط أسمالي
وانني مع أول عاصفة تهب على الوطن
سأصعد أحد التلال
القريبة من التاريخ
وأقذف سيفي إلى قبضة طارق
ورأسي إلى صدر الخنساء
وقلبي إلى أصابع المنبي
وأجلس غاربا كالشجرة في الشاء
حتى أعرف متى أتبع لنا
أهداب جديدة، ودموع جديدة
في الربيع؟
وطني أيها الذئب الملوي كالشجرة إلى الورا
إليك هذه "الصور الفوتوغرافية"

جزر أمينة
أظافري لا تحدش
أستائي لا تأكل
صوتي لا أسمع
أحلامي لا تحقق
دموعي لا تنهمر
أبست هذه بطالة مقنعة ؟

الكل يقطع وأنا ما زلت في المطار

كل جراحي اعترأها القدم، وأصابها الإهمال
لم تعد دماؤها قاتية
ولا ألماها مبرحة
ولا طعمها مستساغا
ولا عمقها مقنعا
يجب إعادة جدولة همومي

حافة القبة، تؤثر في رأس بوش الابن والأب
والعم والحال والحالة،
أكثر مما تؤثر فيه كل المهرجانات
والمسرحيات والمعلقات العربية، المعاصرة والجاهلية.

إني أسمع بالعلق، ولكنني لم أراه في حياتي !
من يمض دمي إذا ؟ !

لا نتحن لأحد مهما كان الأمر ضروريا
فقد لا تواتيك الفرصة لتتصب مرة أخرى
مهما كان الأمر ضروريا

لماذا تنكس الإعلام العربية فوق الدوائر الرسمية،
والسفارات، والقنصليات في الخارج، عند كل مصاب ؟
إنها دائما منكسة !

قد تحترق وتصحّر كل الغابات والأدغال في العالم
إلا الغابات والأدغال التي يعيش فيها المواطن العربي

هل أبكي بدموع فوسفورية
حتى يعرف شعبي كم أنا لم من أجله ؟؟

خمسون عاما وأنا أتفزع، ولم أسقط حتى الآن
ولم يهزمي القدر، إلا بالنقاط والضربات الترجيحية !!

اتفقوا على توحيد الله وتقسيم الأوطان

كل السيول والفيضانات تبدأ بقطرات تتجمع من هنا وهناك،
إلا عند العرب
يكون عندنا سيول وفيضانات وتنتهي بقطرات تفرق هنا وهناك

أخي السائق: لا تستعمل الزمور إلا في فترة الامتحانات
أو التحضير لها

الكل متفقون على بيع كل شيء، ولكنهم يختلفون على الأسعار !
ماذا أفعل بحصتي من فلسطين ؟
هل أشتري بها شهادة استثمار ؟؟

عندما تداول الصحفيون والإعلاميون العرب، أبي موصوح ولو كان عن كسوف شمس،
وحسوف القمر، وسقوط المذنبات
الجهولة، لأبد وأن يسلطوا حكامهم، ويضربوا للقرى أو للمستمع، دور هم مهد كان
صغيراً في هذه العجائب الكونية

بعد انكالا على الغير في كل شيء سياسياً، واقتصادياً، وثقافياً،
وحتى طشياً، قد يأتي يوم، ونعمد فيه على غيرنا حتى في الإنجاب

في الخمسينات والستينات كان السؤال الملح على الكاتب:
ماذا سيعطي لوطنه، أما السؤال الآن فهو:
ماذا سيأخذ منه ؟

حتى النسيئة أب في نصباء
إذا كانت رحلته طفولة،
والمناظر مشابه من حواء



كلمة حق في مصر وصار



بقلم: السعيد بوطاجين

منذ سنين وهذه الجمع تتعلم في ذاكرتي. لقد ضللت مرثدة حشوية بملق، لا أحب أن أشكر أحدا على عمر، لأن هذه الأرض التي نسيها إليها بخيلاتها المحقة لا تستحق هذا الشكر. إن بها دنيا عليلد جميع ويجب أن تسترده بكرامة.

منذ سنين وأنا أقول إن هذا الطاهر وطار أدى مهمته، ولا أضن أنه قصر منك نحن الذين كبرف حين نؤقت.

يحدث أحيانا أن أضل عليه من حنف عيني الجالسون في جهة ماء خرج الجاحظية، وأتساءل عما إذا كان له عقل ونقد أم قبينة من البلاغة والبصيرة ليشتغل كالعبيد، ودون مقابل.

لا أحب الإشارة إلى يداعته لأنني لا أمك من أنظمة العلامات لأشكره، نهذ أقول له بوركنت دائما. قد اختلف معك ككأنيامي، ولكني أعتر بذلك برئي أهيه لك.

الطاهر وطار والقصة والتبيين والحضور المستمر في الجاحظية، وشرف البلد في أيام المسغبة الذلة التي أحاققت بنا من كل مساحة لما أكرنا حليب لغتنا وسنابل تراب أهدني لنا من أهدد كرام منحوبا حق الوجود.

أسمع أشياء كثيرة عن الطاهر وطار ونميته وخلفاته وتشدده ولا أزد لأسباب لا تمذ.

أسمع كثيرا ولا أجيب. سمع نميته وطار وأصحك، يقول لي إن قلبي لا يتسع للحد، ويجب أن تهمولي في مياقات، عمك من لحم ودم، يفعل ولكنه لا يكره، وتلك محبة أصبحت منذ حين يا تحسرة العنقة على جباهنا المليئة بديدن كبرياء رفقة ونامر عرور، ثمة شيء يلفضا نحن اليمين صوب المجد بخطى فقيرة إلى التناغم لحد.

إن جهد الطاهر وطار ليس بشريا، أراء حلف المجلات وفي الدرجة وإستقبال الصوف والإعلاميين وشكيب وشيدين وشكوك فيهم، إنه في المطبعة وقاعة التسجيل والنادي وقاعة الموسيقى والدروس وأقول إنه وطارون وليس وطارا واحدا. يا إلهي! هناك في الحياة ناس يستحقون الإحترام وهم قللة.

لا ينسى الطاهر وطار أن يقدّم لك شابا إكراما من المؤسسة التي رنت نورالية. لا ينسى الماء وهدية: كتابا أو مجلة أو دعوة إلى بيته رفقة ضيوف لا يتخلّ عنهم حتى لا يتهدم البلد لكثير.

وفوق هذا فإنه يهب الجاحظية بعض ماله عندما تكون مفلسة، ويحدث أن يشد بطريقته ويتألم، يشعر بما يشبه عبث المرحلة، بيد أنه لا يركن إلى اليأس، رغم أنه لا يريح شيئا كشخص حقق ذاته منذ فترة.

أنا الذي بلغت التسعين رغم أنني في الأربعين أزد عليه: كان ذلك بهسائي الحقيقي مقارنة بما يبذل من جهد في مقر يحتاج إلى عبقرية في التسيير وإقامة علاقات محلية ودولية لتأنيته وتأييده صبر الوطن وضمان ميزانية الطبع.

دراسات

كم كانت معجبا لما بلغني أنه خصص قيمة مالية معتبرة لجائزة الهاشمي سعداني للرواية.

لقد تعرفون، وقد أعرف أن معتقد تحتي لا يفلق ديسر من أجل تنمية تحتي.
 قلّة قليلة لا تفكر بنجيب وهذا واقع، قلّة قليلة من رجال الأعمال والذين يكثرون
 ذهب وكيس لأورق نقدية تلتفت حيك يمينا وجنوب لتدعه الكتب.
 ونحن كنه في قبضة ثمن وعينا أن نعرف، حيث الجوز أعمش ومعقوف
 والسنتا كثيرة، أمنتنا بنجاب لا حصر نه. ألسنتا تشرب من لأحدية والمقصود
 والمعدة والمحفظة والمناصب والمقاهي بانتظار زنة ليست برنة، ولكن لا نشكر،
 نحن كلودون بمتيّل.
 لقد خللت سنين استحي من الطاهر وطار، كأديب ومفكر وأب، ونوم في نيتي
 أن أكرس الجدار الذي بنيت حتى لا أتحدي حدودي التي رسمتها تقديا للقر على
 الصلاحيات.
 وطار عرف حصرا قرا، عاش في الجاهلية أيام الفتنة ووقف شامخا كأحد
 أهرام الإبداع والتضحية.
 التبين تهدي لك هذه العريشة بانتظار أن تصبح أكثر شبها، سلاما عليك وعلى
 قبعتك وعلى أحوالك التي فتحت لنا دهاليز المحبة.

السعيد بوطاجين



اعجاز ...

عبد الجليل مرتاض

أَعْمَارُ، إِنَّ الْمَوْتَ حَذَلْ وَجْهَهُ

وَلَا يَسْأَلُ تَوْبَةً أَوَّلِينَ مَا أَوَّلِيكَ

أَعْمَارُ، إِنَّ الْمَوْتَ شَتَّى عَنْ مُرَوِّضٍ

يُرَدِّقُ شَتَّى بَدَا كَالْبَلِّ، وَهِيَ وَخْ

أَلَمْ تَرَوْهُ يَخْتَالُ كَالْمَوْجِ كَاسِيحًا

وَفِي كَيْ كَلَّ فَجَرُّ أَوْ دَجَرٌ مَنَّا أَوْ؟

أَلَمْ تَسِرْهُ بَيْنَ الرُّدُوحِ مُسْبَاوِمًا

يُمَازِحُ سَاطِرَ هَوَاٍ وَأَخْزَقِي يَنْبَاوِرُ

أَعْمَارُ، إِنَّ الْمَوْتَ تَهَلَّلْ وَهَوَاٍ

يُزْجِلُ سَاكِدًا دَعَا، وَاللَّحْظُ شَهْرٌ أَوْزُرُ

يَهْمُنُ يَنْبَاوِمًا فَتَحْسِبُهُ أَلْفُ

يُمَجِّدُ حُنَا، وَالْعَيْنُ الْعُزْمُ دَاخِرُ

أَعْمَارُ، إِنَّ الْمَوْتَ حَقَّقَ يَهْدِيهِ مَقَرُّ

وَلَا يَسْأَلُ تَوْبَةً هِيَ مَوْتِي أَوْ مَنِّي

أَعْمَارُ، إِنَّ الْعَمْسَةَ مَتَرَفٌ مُسْزُورُ

وَكَلَّ ابْنُ أَتَى فِي تَمَسَّاسٍ وَمَسْأَفَرُ

وَهَلْ يَنْبَسِ بِنَا إِلَّا كَالْغُوسِ مِنَ الدِّمَا

مَ تَزُوْقِي خَشَنَانَا وَهِيَ مَنَّا سَاخِرُ؟

أَعْمَادُكُمْ تَأْفُكُ الْفُجُورِ الْكَجُورِ بِمَلْ

طَلَعَتِ طَلْعُوعُ الْبُذُرِ وَالطَّلْعُ بِحِ سَتَائِفِرْ

وَلَا تُخِزُوا نَفْسَ الْيَقِينِ هُوَ اللَّهُ

بِإِنْشَاءِ كَوْنِكُمْ وَقَطْعًا وَأَفْعِدْ

يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَتَّبِعُوا هَذِهِ السُّبُلَ الَّتِي هِيَ سُبُلُ الْفُجُورِ الَّتِي قَدْ سَلَكَهَا الْبَشَرُ مِنْ قَبْلُ وَلَمْ تُنْتِجْ

وَكُرِّفَ فِي هَٰذِهِ السَّبْعَةِ مَرَّاتٍ مِّنْ وَرَأَيْهِ الْمَسْأَلُ؟

أَلَمْ تَخُذْ فِي كَالطَّوْلِ الْأَشْيَاءَ مِنْ مَنَاصِلِهَا

نَزِدَ مَخَالِمُ، وَلَدَ قُتَيْبَةُ

فَمَا أَنْتَ ذَا تَعْبُدُ فِي بَيْتِي وَمَنْعَتِي

كَمْ هَذَا الْفَخْرُ لِي إِذَا أَوْتِي الْقَبْلُ مِنْ هَـٰؤُلَاءِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَحَوْلِيكَ خَشْدٌ مِّنْ رِّقَابِكَ سَبَابُ

تَحْفَظُكَ الْخَوَالِيسُ وَالْجُرُفُ كُلُّهَا

وَقَدْ أَطْلَعْتُكَ تَخْلُافَ مِنْهَا الْمَخْلُاطُ

مَسْزُومًا مَالِيًا لِحُزْنِهِ بِهَذَا حَذَرًا

وَأَفَلَمْ يَرَوْا أَنَّا جَعَلْنَا نُجُومَهُمْ لُكُوفًا يَتَوَّبُونَ فِيهَا مُتَدَابِّرِينَ

وَمَقَرُّهُ إِلَى اللَّهِ فَهَذَا ظِلُّهُ وَجَالِدُهُ

تَمَّ بِحَمْدِ اللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ

فَمَنْ يَمُنُّ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَهُوَ مُعْتَدِلٌ فَلَا حِيْلَ وَلَا حِزْبَ لِمَنْ خَفَا بَيْنَ يَدَيْهِ فَسَمِعَ النَّبِيَّ (صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ) يَقُولُ

تَبَسُّمُهُ بِأَفْضَالِ الْقَوْلِ وَتَفْخِيرِهِ

وليسوا ستمح القضاء أن يُفتَـدَى في لَاحِ

دَعَى الجُمُوعُ، فَمَـيْرُ لَنْ القَضَا لَا يُشَاطِرُ

قَضَا جَوِيًّا رَامِيَّةً رَحْمَةً فِي ابْنِكَ الْـ

مُفْتَدَى الْبَدِي لَوَلَاهُ مَا كَانَ نَسَائِرُ

وَلَا تَحْزَنَنَّ فِي فِي ذَا الْأَمْرِ بَلْ وَآخِ فِي

بِسْمِ كَلَامِ مَا مَلَأَتْ عَلَىكَ الْمَقَامِ أَخِرُ

لَقَدْ مَـيْرُ بَاعَ عَمَارُ مِنْ ذَلِكَ الثَّرَى الْـ

كَجَ، وَجَ تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ

سَتَبْرُو فِي لَمَنْ تَقُوا أَوْ اسْتَبْرُوا عَنْ الْـ

فَوَالَيْسَ وَالْأَمْرُ وَانْتِ وَجْ وَحَاضِرُ

أَجَلِي، مَا عَسَاهُ أَنْ يَقُولَ وَجْهُ الْـ

سَتَبْرُو فِي تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ

أَكْثَرُ الْبَدِي تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ

فَطَا تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ

أَكْثَرُ الْبَدِي تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ

فَطَا تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ

لَيْسَتْ أَسِيرَةُ الْبَدِي بَعْدَ مَطَا الْـ

أَجَلِي، أَجَلِي فِي عَمَارُ، ثُمَّ الْـ

لَيْسَتْ أَسِيرَةُ الْبَدِي بَعْدَ مَطَا الْـ

وَلَا سَتَبْرُو تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ تَحْ

أَمْثَلُ، فَهَلْ تَسْمُوهُ الْمُبَاحَثَةَ بِهَذَا حِكْمٍ

وَقَدْ دَسَّحَتْ بِهَا حَيْثُ الْمَذْأَبُ؟

أَكَاثَرُ قَدْ أَطْفَلُ الْخَالِدُ عَلَيَّ الْهَيْفَا

طَوَاعِيٍّ أَمْ شِشَاءَ ذَلِكِ أَمْ—

أَكَاثَرُ لَمْ يَدْرَ مَا قَدْ اسْتَغْجَلَ الرَّحِمُ—

لَمْ أَمْ خَشِيرَ الرُّحَى طَحْطَحِيٍّ وَهْوَ طَاغِرُ؟

أَكَاثَرُ تَزِيهِلُ الْغَيْمِ أَتَرُ غُذُو؟

بِ— لَا أَوْبِيءُ أَمْ لَلِشِّ مَاءٌ مَقَاظِرُ؟

أَجْبَلُ، مَا الْمُنَى إِلَّا مَنَابَا وَمَقَاظِرُ

طَلَاوَتْجُ خَالِدٍ إِذَا طَالَ تَمَاهِرُ

أَلَا أَتُجُّ طَا لَمْ يَوْثُ وَتَسْتَنْتُونُ بِنَا

كَفَتْنَا، الْإِيكُ وَنَ— أَيْسَلُ أَخِيرُ؟

تَمَسَّدُونَ لِسَحَابِ الْجَزَائِرِيِّينَ سَنَ—

وَمَ— الزَّيْ، أَمْ كَفَتْنَا ذِكْرَ الْمَجْدِ أَزْرُ؟

أَمْ أَنَا لَأُطْفِئُ إِنْ تَرْتَمِي عَنِّي عَنَ الظُّ

لَا أَلْ عَسَى أَنْ تَسْ— تَرْيَحُ الْجَزَائِرِ—

أَمْ خَالِدٌ لِلْوَاقِ أَنْ يَسْتَحْجِلَ عَا

جَ— لَتَغْ— وَدَلَّ بِلَادَ الْبَشِ أَثَرُ؟

أَيَا سَيَلَمُ حَالُ قَفْ— قَفْ فِي الْأَرْضِ لِحَظْمَةٍ

عَسَى أَنْ تَلْ— وَحَ الْعَبْ— إِيَادَ الْبَطْ—

فَوَاعِدُ الْمُتَأَنِّسِينَ مِنَ الْخُلُقِ

إِلَى شَيْءٍ نَأْتِيهِ الْخَبِيرُ

سَمِعْنَا الْإِجْمَالَ مِنْ بَعْدِنَا تَعَدُّ

بِأُورُشَلِيمَ بِالْحَالِ سَمِعْنَا

سَمِعْنَا فِي اللَّهِ بِالْجَزْمَانِ وَجَدْنَا

بِحُكْمِ كَلَامِ الْإِبْرَاهِيمَ، وَالْحُكْمُ مَا كَرِهَ

جَزَى اللَّهُ مِنْ أَوْنِكَ تَسْعَةً أَشْهُرَ

لَكَ أَسْمَاءُ تَنْكُحُكَ مَجْدًا وَطَرَفًا لَكَ قَابُ

رَعَى فِي اللَّهِ بِرَبِّهِ وَأَمَّا الْطَائِفَةُ

فَهِيَ مِنْهُ أَشْهُرٌ نَاقُوا وَمَعَهُ خَاطِرُ

أَعْمَارُ نَعْمَ الْخَيْرِ فِي قَدَرِ مَنْعِهِ

فَوَاللَّهِ لَا يُضِلُّهُمْ الْجُحُودُ حَقَّ مَا يَزِيدُ

أَتْلُوسُ أَسْمَاءُ كُنِي تَعْدُنَا وَفِي زَيْدٍ مَقْرَأُ

فَوَاللَّهِ لَسْنَا بِكُنُونِ الْيُسُورِ وَإِلَى

أَزْوَاجِ أَسْمَاءُ بَحِيٍّ وَبَيْنَ الْجَنَانِ وَرَأَيْتُ

فَوَاللَّهِ لَسْنَا بِتَسْمِينِ طَائِفَةٍ بِأَكْبَرِ

جمعية الأمل

عن التحرير لمصنف

وحافظك العملاق زمر المفاخر
بأريج كتاب وأبلغ شاعر
أبارت بقدر العلم بصر السمار
وليسنت حول العلم من حظ عاثر
وقبضته النار شبر المخابر
بصدء وإحلاص وطير المكابر
فأبغمت الأفكار مثل الأراهر
تعيد رواء بعد بصر المشاعر
بصدء طوقار السمار الزواجر
لجمعية حارت بريق الحواهر
لظاهرها المحبوبين انشال طاهر

أجمعية الأمل بيت الجوانر
أجمعية حارت نناء ومحدث
خدمت لسار الصاد في كل موقف
وأسرحت للسوبر أعلام حكمة
أجمعية ربت من الحبل فارساً
حملت على الأكتاف عبء أمانة
وأكرمت في الأعلام جهداً وطاقة
وقدبت جموع الخالمين بشوة
وهديت أبنائي فصول شوية
يسجل للتاريخ غروب وجه
تحية إحلاص وصدء وخمرة



«الجزائر العاصمة» تذكر بـ «شعرزي»

كانت قاعة المسرح الوطني، على موعد مع ذكرى وفاة الفنان والمسرحي الكبير «محي الدين بشطرزي».

نظم هذه الإطالة، الترحمية أصدقاء الفقيه، وتلاميذه، وحضرتها السيدة خليفة تومي وزيرة الثقافة.

تميزت السهرة، بالإضافة إلى العروض الفنية، بمحاضرة للكاتب محمد بغداد حول السجل الموسيقي لبشطرزي الذي يزيد عن 400 أسطوانة.

.. يوم التراث غير المادي.

نظمت مؤسسة فنون وثقافة يوم دراسي، حول التراث الجزائري غير المادي، وذلك بمسرح اليوم الطلق بالعاصمة.

تركزت مداخلات المشاركين حول الشعر الملحون، والشعر النوسي، وأسماء القبائل، والعائلات في الجزائر، وتحليل مدلولاتها، وسياقاتها الزمانية والمكانية.

ميلاد الفهرس المغاربي

إصدرت مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية قرص منجز «الفهرس المغاربي» ويعد أكبر قاعدة بيانات بيبليوغرافية متوفرة حتى اليوم تتناول البلاد المغاربية ومحيطها التاريخي والثقافي والجغرافي من زاوية العلوم الاجتماعية والإنسانية والأدب. كما يقدم وصفا لأكثر من 100.000 وثيقة توجد ضمن الرصيد الوثائقي لمكتبة المؤسسة.

الملتقى الأول حول الشاعر
محمد الأخضر الساتحي

أسست المكتبة الوطنية تحت إشراف وزارة الثقافة للملتقى الدولي الأول حول الشاعر محمد الأخضر الساتحي الذي رحل في صيف 2005 تاركا وراءه رصيدا كبيرا من النصوص الشعرية والحصص الثقافية الإذاعية التي ساهمت في وقت ما في التأسيس لأرضية ثقافية جزائرية قوية.

محمد الأخضر الساتحي، الشاعر والإذاعي والمثقف الذي شيد له أصدقاؤه بالوطنية وأغفروا على الشخصية العربية الإسلامية ومساهماته الكثيرة في تربية الأجيال، كان حاضر أبروحه وأثماره وذكره عبر المحاضرات التي دامت ثلاثة أيام من طرف دكتورة وأساتذة أمثال د. العربي دحور، د. عبد الحميد هومة، د. خديجة بن خديفة، د. عبد الله حمادي، هذا إلى جانب قاءات شعرية للجيل الجديد من مدعي الجزائر أمثال إبراهيم صديقي، بوزيد حرز الله، عبد الرزاق بو كبة، توفيق ومان... وغيرهم.

ميلاد ضفاف الإبداع

أنشأت مجموعة الشباب مواقع إلكترونية جديدا «ضفاف الإبداع» www. Difaf. Net، يهتم بعالم الإبداع والفنون ومختلف الأشكال التعبيرية وقد كتب حسن بن خليفة رئيس تحرير الموقع في كلمته أن «ضفاف الإبداع مستعمل مع مواقع مجموعة الشباب الأخرى على إعطاء دفع وسيرورة للثقافة والإبداع الجزائري وذلك بتشجيع الأديب والكتابة والتواصل بين

الكتاب، وتوفير بيئة ملائمة للرقى والإبداع الإبداعي كما تهدف إلى الإهتمام بالأدباء الناشئين والعمل على بلورة مشروع ثقافي إبداعي حقيقي وأصيل يجسد مكانة الجزائر إبداعيا.

ويضم الموقع عدة أبواب منها: متابعات، دراسة وأبحاث أدبية، نصوص نقدية، ساحة نقاش، حوارات في الأدب والإبداع.

فنون وثقافة تكرم الشعراء الناشئين كرمت مؤسسة فنون وثقافة في الدورة الرابعة من فعاليات الشعر القارئ بحضور جمع من الشعراء والوجهة الثقافية وقد حاز في الشعر القصص كل من الشاعر «عبد الرحمان البشير» و«بن عيسى محمد» و«عبد العالي مرغيش». أما الشعر الشعبي فكانت الجوائز من نصيب «طايبي مسعود»، «صافي سليم» و«حفيظي العياشي». الجائزة الخاصة للشعر الأمازيغي، تم حوز الأولى والثالثة وكانت الثالثة من نصيب الشاعر «شليبي تواتي»، وأخيرا الشعر المكتوب باللغة الفرنسية حجب هو الآخر جائزته الأولى وتسلم كل من «خطيبي السعيد» و«عياض كريم» الجائزتين الثانية والثالثة.

ملتقى العلامة سيدي أحمد نظمت بلدية «سيدي أحمد» في 23-24 ماي القارط ملتقى العلامة «سيدي أحمد»، كمبادرة للتعريف بهذه الشخصية الدينية والتاريخية التي يجهل عنها الكثير. وقد حضر الملتقى أنباء تطريفة الرحمانية التي تعد أكبر الطرقات الصوفية في الجزائر. والزواوية الحمدانية دالعة لصيت عن المستوى الإفريقي والعربي.

- إن نجحت- أن تبرز الوجه الثقافي العربي للجزائر.
البراكيس ترض جنجاش"
قدمت الفرقة المسرحية البراكيس لمدينة مليانة عمل مسرحي ضخم عن أسطورة ملحمة جلجامش برؤية فنية متميزة من إخراج المسرحي سيد أحمد قارة حسن المعروف بأعماله المسرحية والاستعراضية المعتمدة على حس فني وجمالي عالي. وقد وظف مخرج المسرحية رقصة الهيب هوب في بعدها الاسطوري التاريخي لشد الجمهور لمتعة كرونولوجيا الملحمة.

العربية مشاكل كثيرة أدت إلى إقالة محافظ السنة السيد أمين بشيشي من طرف وزيرة الثقافة وتنصيب لجنة إستشارية لإستكمال التحضيرات. تضم اللجنة كل من السيد محي الدين عيصوص، السيدة زهور ونيسي، الدكتور محمد الركبي، والوزير السابق كمال بوشامة. وقد اعتمدت الوزارة في اختيارها لهذه اللجنة على أسماء لها ثقلها السياسي والثقافي والديبلوماسي، هذا إلى جانب تشربها بالثقافة العربية. وينتظر من هذه اللجنة أن تنظف عقارب ساعة هذه التظاهرة التي من شأنها

كما شارك في الملتقى باحثون وعلماء من مختلف جهات الوطن من الإتحاد الوطني للزوايا.
رومان دراسيان تكريما ل: "محمد خدة" .. "محمد ديب" .. "بشير حاج علي"
إحتضنت المكتبة الوطنية نهاية شهر ماي يومين دراسيين تكريما لـ "محمد خدة" و"محمد ديب" و"بشير حاج علي" ودار موضوع هذين اليومين حول التأكيد على ثقافة وطنية عقب الحرب العالمية الثانية.

لجنة إستشارية لمأصصة الثقافة العربية عرفت المرحلة الأولى من تحضيرات الجزائر عاصمة الثقافة



ARCHIVE

<http://Archive.beta.sakhrir.com>



من رحلات ابن بطوطة ملحمة تتخطو المبالى !

ولما كان في اليوم الثاني من حلولنا بمدينة مرسى كيلوكري، استعدت هذه الملكة الشاخوذة صاحب المركب والكراني، وهو الكاتب، والتجار، والرؤساء، والتدليل، وهو مقدم الرجال، وسباه سالار، وهو مقدم الرماة، لضيافة صنعتها لهم على عاداتها، ورغب الشاخوذة مني أن أحضر معهم، فأبيت، لأنهم كفار لا يجوز أكل طعامهم. فلما حضروا عندها، قالت لهم: هل بقي أحد منكم لم يحضر؟ فقال لها الشاخوذة: لم يبق إلا رجل واحد بخشي وهو القاضي بلسايم، وهو لا يأكل طعامكم. فقالت: ادعوه. فجاء حذالاً لها وأصحاب الشاخوذة، فقالوا: أحب الملكة. فأبتها، وهي بمجلسها الأعظم، وبين يديها نسوة، ياديين الأئمة، يعرفن ذلك عليها، وحدثها النساء لقواعد، وهن وزيراتها، وقد جلسن تحت السمرير على كرسي المنديل، وبين يديها الرجال. ومجلسها ملووش بالحرير، وعليه منور حرير وخيشة من الصندل، وعليه صفائح الذهب، وبالمجلس مساطب خشب، منقوش عليها أوائل ذهب كثيرة من كبار وصغار كاتخوالي القلال والنواقل. أخبرني الشاخوذة أنها مملوذة بتراب مملووخ من السكر مخلوط بالأوداوية، يشربونه بعد الطعام، وأنه عطر الرائحة حلو المصعد، يفرح ويطيب النكهة، ويهضم، ويعين على الشاة. فلما سلت على الملكة قالت لي بالتركية: "أوشمين يديمين"، ومعناه: كيف حالك؟ كيف أنت؟ وأجسستني عن قريب منها وكانت

تحسن الكتاب العربي، فقالت لبعض خدامها: دواة وشك كاتور، ومعناه: الدواة والكاغذ، فأتي بذلك، فكتبت فيه: بسم الله الرحمن الرحيم. فقالت: ما هذا؟ فقلت لها: أناخري نام، ومعنى ذلك: اسم الله. فقالت: أخير، ومعناه: جيد. ثم سألتني من أي البلاد قدمت، فقلت لها من بلاد الهند. فقالت: بلاد الفل، فقلت: نعم فسألتني عن تلك البلاد وأخبارها فأجبته.

فقالت: لا بد أن أغروها وأخذها لنفسي، فأني يعجبني كثرة مالها وصاكرها. فقلت

لها: فعلي، وأمرت لي بثواب وحمل فليل من الأرز وبجاموسين وعشر من المسار وأربعة أرطال حبيب أربع سرطانات، وهي أول ضخمه، مملوذة بالحرير والفلز واللبون والذهب، كل ذلك مملووخ مناعاً به للحر، وأخبرني الشاخوذة أن هذه تخرج في العسكر من رجل ونساء، فتغير على عدوها، وتساعد القتال، وتبارز الأبطال. وأخبرني أنها وقع بينها وبين بعض أعدائها قتال شديد، وقتل كثير من عسكرها، وكانوا ينهزمون، فغفقت بنفسها، وخرقت الجيوش، حتى وصلت إلى الملك الذي كانت تقالعه، فطعنته طعنة كان فيها حنقه قاتل، وانهمزت عسكره، وجاءت برأسه على رمح فافتكه أهلها منها يمال كثير. فلما عادت إلى أبيها ملكها تلك المدينة التي كانت يدب خطوبتها، فقول: لا تزوج إلا من يبارزني فيعبلني. فيجتمعون ميازنتها، خوف المعرة في علبته.



سفري إليها فأدركته عنده بمدينة شتات قاعدة بلاد
الهند.

الملك أبو بكر بن أحمد

لما ودعت السلطان طرمشيين، سافرت إلى
مدينة سمرقند، وهي من أكبر المدن وأجملها
وأمنها حملاً، مبنية على شاطئ نهر يعرف بواي
القصارين، عليه أنواع من سفن البساتين، وعند
يجتمع أهل البلد بعد صلاة العصر للزراعة والفرح،
ولهم عليه مساطب ومجالس يقدعون عليها،
ويكافون ثياب بها الفاكهة وسائر المأكولات، وكانت
على شاطئه قصور عظيمة، وعمارة تبنى عن
علو هم أهلها، فذكر أكثر ذلك، وكذلك المدينة
غرب كثير منها، ولا سور لها ولا أبواب عليها،
وفي داخلها البساتين، وأهل سمرقند لهم مكارم
وأخلاق وسخية في الغرب، وهم خير من أهل
بخارى، ويخارج سمرقند قبر قثم بن العباس بن
عبد المطلب، رضي الله عن العباس وعن ابنه،
وهو المستشهد حين فتحها، ويخرج أهل سمرقند
كل ليلة للدين وجمعة إلى زيارته، والذين
لزيارته، ويلتزمون له القصور العظيمة، ويأتون إليه
بالهدايا والغنم والدرهم

والدنانير، فيصرف ذلك في الفقار على الوارد
والصادر، ولخدم الزاوية والقبر الميمون، وجلب
قبة مائة على أربع أرجح، ومع كل رجل سارية
المسجوع المنقوش بالذهب، وسقفها مصنوع
بأرصاص، وعلى القبر خشب الأبنوس المرصع،
مكسو الأركان بالفضة، وفوقه ثلاثة من قناديل
الفضة، وفرش القبة بالصوف والفلن، وخارجها
لجر كبير يشق الزاوية التي هنالك، على حافته
الأشجار ودوالي العنب والياسمين، وبالأزوية
مسكن يسكنها الوارد الصادر، ولم يغير
أكثر أيام كفرهم شيئاً من حال هذا الموضع
المبارك، كانوا يتبركون به، لما يرون له من
الآيات، وكان الناظر في كل حال من هذا الضريح
المبارك وما يقيه حين نزولنا به الأمير غياث الدين
بنهني نسيه بالخليفة العباسي المستنصر بالله،
قدمه لذلك السلطان طرمشيين لما قدم عليه من
عراق، وهو الآن عند ملك الهند، ولقيت سمرقند
قاضيها المسمى عندهم صدر الجباز، وهو من
القبلاء ذوي المكارم، وسافر إلى بلاد الهند بعد

